
3 1761 06391743 9





LEON BLUM

Au Théâtre

RÉFLEXIONS CRITIQUES

(DEUXIÈME SÉRIE)



PARIS
SOCIETÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
Librairie Paul Ollendorff
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1909



Il a été tiré à part
1 exemplaire sur papier du Japon
10 exemplaires sur papier de Hollande
numérotés à la presse.

PRÉFACE

Le lecteur s'apercevra bientôt qu'à côté d'articles de pure critique, et parfois de pure analyse, ce livre contient des essais d'un caractère différent, où il semble que la pièce serve surtout de prétexte à quelque discussion psychologique ou morale. Ces essais, parfois assez étendus, ont été composés peu de temps après mon étude *Du Mariage*, et l'on se rendra compte que j'ai cherché surtout, dans

certaines pièces de théâtre, le rapport qu'elles pouvaient offrir avec ma thèse, ou l'appui qu'elles pouvaient lui prêter. La difficulté que je voyais à trouver une autre place à ces études morales m'a fait cependant les comprendre dans le présent recueil qu'on jugera, pour cette raison, fort peu homogène. Entre tous ses défauts, c'en est un que je veux être le premier à signaler.

Critiques de théâtre ou critiques de mœurs, tous les articles que j'ai réunis dans ce volume appartiennent aux deux dernières saisons dramatiques. Les uns ont été écrits pour la *Grande Revue*, les autres pour le journal quotidien *Comœdia*. Je les ai réimprimés tels qu'ils avaient paru, en me bornant à corriger les négligences par trop marquées qui avaient échappé à une rédaction hâtive. Mais je n'ai pas essayé d'en améliorer le style, ni d'en rectifier le sens. Je n'ai même pas cherché à dissimuler ou à résoudre d'évidentes, ou d'ap-

parentes contradictions. Je ne m'en excuse qu'à demi : c'est souvent aux dépens de sa loyauté qu'un critique parvient à se mettre d'accord avec lui-même.

L. B.

Juin 1909.

AU THÉATRE

L'AVEU ET LE PARDON AU THÉATRE

Après le Pardon, de madame Mathilde Serao, au Théâtre Réjane [1], et l'*Autre*, de MM. Paul et Victor Margueritte, au Théâtre-Français [2].

C'est probablement par une entente préalable, et pour notre commodité de spectateurs ou de critiques, que les auteurs dramatiques s'accordent à poser simultanément sur la scène les mêmes situations dramatiques et les mêmes problèmes moraux. Cette conduite est prudente, et voilà plusieurs saisons que nous en apprécions les heureux effets. Nous avons eu l'année des femmes qui s'en vont, l'année des amants qui se tuent. Voici l'année des maris qui pardonnent ou qui essaient de pardonner. Rien

1. 19 novembre 1907.
2. 9 décembre 1907.

n'est plus agréable pour le public, et plus instructif, que de pouvoir embrasser d'un même coup d'œil, grâce à ces rapprochements synoptiques, les positions variées et les solutions contraires d'une même question. Souhaitons que cette coutume dure, et d'ailleurs tout fait présumer qu'elle durera. Il y a beaucoup d'instabilité dans nos préoccupations morales, mais, comme elles dépendent essentiellement des circonstances, si elles changent souvent d'objet, elles en changent en même temps chez presque tous les membres d'une même société. Elles sont mobiles, mais cette mobilité générale et isochrone ne manque pas d'une certaine harmonie. Et du moins cette concordance dans nos variations continuelles nous évite-t-elle l'apparence de la contradiction.

Je ne crois pas cependant qu'on ait jamais observé de parenté plus proche qu'entre la pièce de MM. Paul et Victor Margueritte, tout récemment représentée au Théâtre-Français, et la pièce que M. Pierre Decourcelle tira du roman de madame Mathilde Serao, et qui fit, sur la scène du Théâtre Réjane, une si fugitive apparition. Et, à ce sujet, il ne sera qu'équitable de protester contre la brutalité d'un échec qui prit des airs d'exécution sommaire, et qui fut injuste, si apparentes qu'en soient d'ailleurs

les raisons. Je ne puis admettre surtout l'excès de la disproportion entre la sévérité dont fut l'objet la pièce de M. Decourcelle et l'admiration presque unanime qu'avait provoquée le roman de madame Serao. Selon moi, le livre est médiocre, l'un des plus médiocres que madame Serao ait produits. Madame Serao, qui a écrit un très beau roman, *Au Pays de Cocagne*, et quelques nouvelles presque admirables, comme *Télégraphistes* ou *Terne Sec*, n'est supérieure que dans l'observation et la peinture de la vie populaire. Elle est, avant tout, un peintre de rues, de foules, d'âmes ingénues ou brutales. Rien n'est plus étranger à ses dons que l'analyse sentimentale et la description mondaine. Je vois bien qu'elle a voulu écrire un livre « distingué », et même un livre aristocratique. Cette intention est sensible dès la première page de son livre, où l'on aperçoit l'héroïne habillée de drap d'argent et chaussée de drap d'or. Mais les métaux précieux, l'accumulation des bibelots, la description des robes, des ameublements et des ustensiles de toilette conviennent beaucoup moins à madame Serao que les fritures de Naples, les cuisines en plein air et les bureaux de loterie. Pour manier ces accessoires un peu insipides, il faut, en tout cas, un raffinement naturel qui lui fait visiblement

défaut. Néanmoins, et bien qu'elle l'ait plutôt gâté par son développement, elle avait trouvé un beau sujet.

*
* *

Maria Guasco, femme de l'opulent banquier Emilio Guasco, a conçu, après trois ans de mariage, un amour passionné pour Marco Fiore. Elle a quitté la maison conjugale, et, dédaignant l'opinion ou le mépris du monde, — car elle appartient, bien entendu, comme Marco, à la plus haute aristocratie romaine, — elle est allée vivre, ouvertement, publiquement, avec son amant. N'oublions pas qu'en Italie le divorce n'existe pas, car il suffirait de cette institution trop méconnue pour supprimer du coup le drame. Un jour vient où Marco et Maria s'aperçoivent que leur magnifique amour s'est épuisé, qu'ils restent, l'un vis-à-vis de l'autre, comme des amis très tendres, non plus comme des amants passionnés. Que faire ? Continuer la comédie de l'amour quand l'amour est mort ? Non pas. Leur passion fut trop belle ; ils n'en déshonoreront pas le souvenir. Maria dit donc à Marco : Notre vie à nous est finie. Il faut que désormais nous vivions pour ceux que nous avons fait souffrir. Je vais retourner chez mon

mari qui m'aime toujours. Toi, épouse la petite Vittoria Casalta qui n'a pas cessé de t'aimer.

Assurément, si c'est un acte de charité, jamais charité ne fut plus imprudente. Il faudrait au moins s'assurer que la petite Vittoria accepte d'épouser Marco malgré la certitude de n'être pas aimée, de n'être jamais aimée de lui. Une femme peut vivre heureuse auprès d'un homme qui l'aime et qu'elle n'aime pas. Mais la situation inverse est inconcevable. Jamais une femme qui aime n'acceptera de n'être pas aimée, ne renoncera à se faire aimer. Vittoria donc, dès le premier jour de son mariage, souffre, comme il était trop aisé de le prévoir, toutes les tortures d'une passion jalouse et qui ne sera pas partagée. Emilio Guasco, de son côté, n'est pas plus heureux. Il demeure blessé dans son amour-propre, dans sa dignité d'homme. Mais surtout l'absence et la jalousie ont éveillé en lui une violence de désir qu'il n'éprouvait pas avant la fuite de Maria, et ce désir, né de la jalousie, avive la jalousie à son tour. Guasco a pardonné, mais il ne peut pas oublier. Il s'ensuit qu'après diverses péripéties Maria quitte à nouveau Emilio ; Marco quitte Vittoria. Les deux amants d'autrefois se rejoignent, par un hasard trop peu vraisemblable et qui n'est pas, comme on l'aurait pu croire, du fait de

M. Decourcelle. Ils vivront ensemble désormais, puisque tout autre mode de vie leur est impossible, sans s'aimer.

Je résume brièvement, à son tour, la pièce de MM. Paul et Victor Margueritte. Jacques Frenet aime sa femme Claire, et Claire aime son mari. Cependant, au cours d'un voyage de Jacques en Amérique, Claire est devenue la maîtresse de Robert d'Artigues. Elle n'aimait pas d'Artigues et n'avait pas cessé d'aimer Jacques. Elle s'est donnée à d'Artigues dans une crise de curiosité déçue et passionnée, ou plutôt elle a cru fixer sur d'Artigues le besoin confus de passion qui la troublait et dont l'objet réel n'était autre que son mari. L'effet le plus clair de son aventure avec d'Artigues a donc été de lui procurer la conscience certaine de son amour pour Jacques. Avec le sentiment croissant de cet amour naît en elle le remords, si bien qu'un jour, se trouvant à bout de forces, elle avoue. Jacques passe de la stupéfaction à la fureur, de la fureur à l'indulgence et à la pitié, et il accède finalement à la transaction que voici, implorée par Claire : suppression des rapports proprement conjugaux, continuation de la vie sur un pied d'intimité fraternelle. La mise en pratique de cette convention pendant quelques semaines suffit pour rendre à Claire l'équilibre et la

gaîté. Mais Jacques commet l'imprudence de rompre le pacte, et, tout aussitôt, avec la possession, naît la jalousie. Entre Jacques et sa femme s'interpose l'image de « l'autre ». Tour à tour, Jacques veut abîmer sa souffrance dans l'ardeur brutale de son désir, et son désir, à peine apaisé, lui renvoie l'image fatale. Mais Claire se refuse à subir ainsi, l'un après l'autre et s'engendrant l'un l'autre, l'appétit furieux et le mépris jaloux de l'homme qu'elle aime. Sa dignité, son honneur de femme se refusent à cet inique traitement. Elle part, non point pour rejoindre d'Artigues, mais pour se garder à elle-même, comme disait l'héroïne du *Dédale*. Et Jacques ne la retient qu'à peine, parce qu'il comprend qu'elle a raison de partir.

Sachant que la pièce de MM. Paul et Victor Margueritte fut, elle aussi, inspirée par un roman (*la Tourmente*, de Paul Margueritte), dira-t-on que c'était là un sujet de roman, et qui ne convenait pas au théâtre ? On l'a beaucoup dit, en effet. Mais qu'est-ce exactement qu'un sujet de roman et un sujet de drame, et ne se tire-t-on pas un peu trop aisément d'affaire avec ce truisme mal vérifié ? Ce qui est vrai, c'est d'abord que nous sommes habitués à classer les gens de lettres par compartiments étanches,

que nous supportons mal en eux l'effort pour se transporter d'une catégorie à une autre, et que MM. Margueritte, comme M. Marcel Prévost, comme MM. Hervieu et Capus à leurs débuts, ont eu à compter avec cette prévention hostile. Ce qui est vrai surtout, c'est que les procédés d'expression, sur la scène et dans le livre, diffèrent totalement, et qu'un romancier ne perd que progressivement l'habitude du mode de travail qui lui était familier. Mais il n'est pas vrai que certains sujets relèvent exclusivement du livre, d'autres du drame. Le *Misanthrope* était-il un sujet de pièce au sens où on l'entend communément ? C'était un sujet particulièrement difficile à traiter, sans doute, mais pourtant c'était un sujet scénique, comme on l'a vu. *Amoureuse* était-il un sujet de pièce ? En vérité, l'adage courant : « ce n'est pas une pièce », recommandable et commode par la facilité de son emploi, ne correspond à aucune vérité théorique ou empirique. Si la pièce de M. Decourcelle est tombée, ce n'est pas à cause du sujet, mais malgré le sujet, qui était beau ; c'est parce que la pièce était ennuyeuse, et elle était ennuyeuse parce que M. Decourcelle, saisi d'un incompréhensible respect pour la beauté de forme qu'il attribuait à l'œuvre originale, a négligé de la récrire, et a fait passer dans son

dialogue des fragments intacts et massifs de la traduction de M. Hérelle. Si la pièce de MM. Margueritte n'a pas obtenu l'entière et unanime réussite due à leur talent, c'est qu'ils se sont trop méfiés de leurs qualités mêmes de romanciers, qu'ils ont eu peur des détails et des nuances, qu'ils ont traité l'action avec une sorte de timidité succincte qui, en fin de compte, a nui à sa clarté et à sa force.

*
* *

J'ai marqué ce qu'il y avait d'analogue entre les deux œuvres. Peut-être est-il nécessaire, pour mener plus avant la discussion, de marquer en quoi elles diffèrent. Commençons par écarter, dans le roman de madame Serao, l'aventure de Marco Fiore et de Vittoria, qui occupe pourtant une bonne moitié du récit, mais qui n'y fut visiblement introduite que par une arbitraire volonté de symétrie. Tenons-nous en aux deux ménages, les Guasco et les Frenot. Une première différence entre les deux situations, c'est que la trahison de Maria Guasco fut publique et que celle de Claire Frenot est restée secrète. Emilio Guasco a été instruit de son sort par l'évidence même des faits ; Jacques Frenot n'est instruit que par la confession de sa femme.

Et voici posée, dans le drame de MM. Paul et Victor Margueritte, une des plus délicates questions de la morale amoureuse, la question de l'aveu.

Il est bien certain qu'en avouant à son mari qu'elle fut la maîtresse de Robert d'Artigues, alors que l'illusion de son amour pour d'Artigues est totalement dissipée en elle, Claire Frenot agit contre l'usage habituel des femmes et même contre l'opinion commune des hommes. Du reste, tous les arguments de la morale courante — représentée dans l'occasion par une amie de Claire, madame Chatel — sont exposés dans la pièce même de MM. Margueritte avec plus de force que je ne saurais leur en prêter ici. L'aveu, dit madame Chatel, est une cruauté d'abord, puisqu'il risque d'abîmer la vie d'un homme heureux et confiant, une lâcheté ensuite, une lâcheté égoïste et injuste, puisqu'il déplace le poids de la faute et le fait retomber sur l'innocent quand le coupable seul doit le porter. On ne peut douter qu'en tenant ce langage, madame Chatel recueille l'assentiment de la majorité des spectateurs. Et nous avons vu un critique considérable déclarer tranquillement que, lorsqu'une action dramatique s'ouvrait par une sottise aussi lourde que celle de Claire, il était difficile de prêter quelque intérêt aux péripéties que l'auteur en fait découler.

J'ajouterais volontiers quelques arguments accessoires à la démonstration de madame Chatel. Je remarque tout d'abord que, dans le roman dont la pièce s'est inspirée, si la femme avoue, c'est au moment où le mari avait de lui-même, et par un lent travail intérieur, touché de bien près la révélation qui va, malgré tout, le surprendre. Le remords de la femme, le soupçon du mari suivaient une marche lente et parallèle. De même, dans le beau drame de M. Romain Coolus, *Cœur à Cœur*, la confession de la femme, assurément moins spontanée, intervient au moment où les soupçons grandissants du mari l'avaient rendue presque inutile. Et c'est probablement ainsi que les choses se passent dans la réalité. Il est peu commun qu'une femme vienne briser tout à coup, par un aveu que rien n'avait fait prévoir et redouter, la foi paisible de celui qu'elle aime. Le sentiment qui déchire Claire et qui entraîne finalement son aveu, c'est-à-dire la honte d'inspirer une confiance imméritée, n'est pas, je crois, un sentiment très féminin. J'ajoute que Claire me paraît la dupe de deux idées également erronées et redoutables. La première est le dogme chrétien de la purification par l'aveu ; la seconde est le dogme plus moderne — le dogme ibsénien si l'on veut — de la moralisation des rapports amoureux par la fran-

chise. Claire n'est pas chrétienne, je le sais, mais elle descend d'une innombrable lignée de femmes qui vinrent confesser leurs erreurs au tribunal de la pénitence, et crurent recevoir l'oubli avec l'absolution du prêtre. Elle croit que la faute avouée s'efface, quand elle s'agrandit au contraire et se matérialise par son expression même. Elle s'imagine qu'un remords et un souvenir peuvent s'évader tout à coup du cœur avec des paroles, quand le seul travail efficace est le travail intérieur, le travail lent et secret de l'être sur lui-même, l'effort pour stériliser peu à peu, pour enfermer dans des pensées et dans des émotions nouvelles, cette part de soi que l'on ne veut plus sentir en soi. Et, d'autre part, la franchise n'est pas un devoir absolu. La franchise n'est pas due par le serviteur au maître, par la femme au mari qui croit pouvoir se poser en maître. La franchise n'est pas due quand la confession ne peut être reçue dans le même esprit où elle fut livrée, quand une disproportion nécessaire de jugement doit s'établir entre celle qui parle et celui qui entend, quand la gravité du fait avoué doit nécessairement dépasser pour l'homme qui l'apprend l'importance qu'il eut pour la femme qui le révèle.

Il n'est donc pas difficile d'accumuler les ob-

jections contre l'aveu de Claire Frenot. Mais pourtant, la femme qui agit ainsi est-elle une âme noble ou une âme vile ? Il y a des erreurs, généralement plus graves que les autres, qu'on ne commet qu'à une certaine hauteur de pensée ou de sentiment. Je sais bien que, dans son action, on découvre autant de faiblesse que d'héroïsme, mais il s'y trouve un peu d'héroïsme cependant. Est-il vrai de dire qu'elle fut égoïste et cruelle ? Croyez-vous que son silence eût suffi au bonheur de Jacques ? Peut-être, si elle avait su, non-seulement se taire, mais paraître heureuse, si elle avait gardé jusqu'au bout le courage — bien facile à la plupart des femmes — de ne trahir aucun changement dans sa personne, dans ses façons, dans ses actes. Mais, si son secret devait lui coûter la tranquillité et le bonheur, comment douter que le bonheur du mari en eût été finalement affecté? Ne vaut-il pas mieux, parfois, qu'un long et pesant malaise se résolve en une crise franche, après laquelle on peut espérer du moins la guérison ? Et puis, Claire Frenot commettait la faute où nous tombons tous à tous les instants de notre vie. Elle jugeait de son mari par elle-même. Elle le croyait aussi savant qu'elle-même de ses propres sentiments. Comme elle était sûre de ne pas aimer Robert, d'aimer son mari, elle croyait

qu'il suffirait de dire : « Je n'ai jamais aimé Robert; je t'aime », et que cette vérité s'imposerait avec la même certitude qu'elle était sentie. Elle oubliait le long travail qui s'était opéré en elle, et que son mari, tenu de tout apprendre en un instant, ne pouvait se trouver du coup au terme de l'évolution qui lui avait coûté, à elle-même, des semaines et des mois de souffrance. C'est ainsi que les femmes avouent, et les hommes aussi, probablement. Tant qu'un amour défendu garde pour nous le moindre prix, nous le cachons. Nous ne trouvons la force de le révéler que lorsqu'il a perdu son importance dans notre vie. Nous imaginons alors qu'il ne présentera pour l'autre guère plus de gravité que pour nous, et que nous nous libérerons, sans risque, du poids toujours gênant d'un secret... Mais je parle pour les âmes médiocres, et Claire Frenot n'aurait pas eu peur de risquer.

* * *

Poursuivons cependant, après cette controverse, la confrontation commencée. Claire Frenot n'a jamais aimé son amant; Maria Guasco adora le sien. Claire revient à son mari plus tendre et plus passionnée que jamais ; Maria rejoint le sien dans un sentiment d'amitié sérieuse

et pitoyable. Et pourtant, vis-à-vis de deux femmes dont l'état sentimental s'oppose dans le plus parfait contraste, les deux maris agiront semblablement. Le mari qu'on ne peut plus, qu'on ne veut plus aimer pardonne comme le mari qu'on aime. Et l'on voit bien qu'en pareil cas tout dépend des sentiments que ressent encore l'époux trompé, et non pas de ceux qu'il inspire. C'est parce que l'on aime encore que l'on pardonne, et non parce qu'on se sent encore aimé. Remarque banale, assurément, mais qui peut aider à faire comprendre tout ce que renferment d'égoïsme les beaux pardons magnanimes dont les hommes se savent tant de gré. Ni Emilio, ni Henri ne sont des héros d'abnégation conjugale, et si l'on voulait apprécier ce qu'est le courage vraiment charitable en cette matière, je renverrais encore à la pièce de M. Coolus.

Mais, à vrai dire, que signifie ce mot de pardon, et par lui-même n'implique-t-il pas un certain nombre de postulats moraux qu'il nous devient malaisé d'admettre ? On pardonne une faute, on pardonne à un coupable. Où donc est la faute commise, et, s'il faut absolument trouver un coupable, qui donc est-il ? Nous savons bien que l'adultère est, d'une part, un péché, d'autre part, un délit, qu'il est prohibé par le

Décalogue et puni par le Code pénal. Mais nos jugements, en ces matières, commencent malgré tout à s'affranchir des dogmes religieux et des conventions juridiques. Quand Maria Guasco, à peine rentrée dans la maison de son mari, se traîne à ses genoux en demandant pardon, quand nous voyons Claire Frenot se prosterner devant Jacques comme le pécheur devant son juge souverain, quelque chose en nous se révolte et proteste. J'entendais, en sortant de la représentation de l'*Autre*, une femme dire à son mari : « Mais c'est Jacques qui devrait demander pardon ! Quand une femme qui ne demandait qu'à aimer son mari, le trompe, à qui la faute ? » Je ne sais pas s'il y avait un paradoxe ou une précaution dans cette théorie — qu'un juriste qualifierait : système du renversement de la faute — mais il est remarquable que, dans *la Tourmente*, M. Paul Margueritte l'avait énoncée déjà avec une parfaite netteté. Au mari trompé, qui se lamente, une femme prudente et bonne, dont l'auteur a fait visiblement son porte-parole, répond : « Si à plaindre que soit le mari, il y a quelqu'un de plus digne encore de pitié, c'est la femme. Pauvre créature ! Qui saura jamais quelles circontances... quelles maladresses du meilleur des hommes peuvent pousser une épouse à la faute ? Quel mari peut

sonder sa conscience et oser se dire : « Je ne suis pour rien dans le malheur qui m'arrive !... »

A quoi tiennent cependant les choses en matière sentimentale ! Si l'adultère de la femme s'appelait simplement : un malheur, au lieu d'être qualifié : une faute, peut-être que beaucoup d'hommes auraient moins cruellement souffert, et fait souffrir. Pour moi, ce nom me satisfait, ou celui d'accident, qui me paraît plus juste encore, comme désignant mieux ce que le fait comporte tout à la fois de fatal et de fortuit. C'est un accident, difficilement évitable dans les conditions présentes du mariage, auquel on n'échappe ni par prudence, ni par vertu, mais simplement par bonheur. Et personne n'en est coupable, ni la femme, ni le mari, à moins cependant qu'on ne veuille tenir chacun de nous pour responsable des institutions qui régissent la communauté humaine où nous vivons. En réalité, l'exemple de Maria Guasco ou de Claire Frenot aurait pu servir à illustrer la thèse que j'ai développée récemment et à laquelle je puis me permettre de toucher ici par voie incidente. Maria et Claire ont été deux jeunes filles fort honnêtes qui ont épousé d'excellents maris. Mais, par une rencontre fâcheuse, ces jeunes filles et leurs maris n'envisageaient pas le mariage sous le même aspect, n'y cherchaient pas

le même genre de bonheur. Ou plutôt les hommes y cherchaient le bonheur, et les femmes y cherchaient l'amour, cet amour dont les rêves prolongés et contraints de l'existence virginale avaient tant agrandi, exalté si haut l'image. Emilio Guasco s'imagina « qu'il avait fait pour sa femme tout ce qu'il devait, en la traitant avec bonté, en la respectant, en l'honorant, sans jamais la trahir ». Mais ni la bonté, ni le respect, ni même la fidélité ne sont l'amour. Claire Frenot a cédé à Robert d'Artigues pendant un long voyage de Jacques. « J'étais jalouse, dit-elle à son amie, madame Chatel, blessée d'être mise de côté, pendant des mois, sous prétexte d'études, d'idées dont je me moquais... Ah! les maris ne savent pas, quand ils ont épousé une toute jeune fille, lire au fond de nos cœurs, répondre à ce qu'ils ont éveillé d'ardeur et de tendresse... Ils aiment pour eux, avec leur satiété d'hommes qui ont vécu!... » Les maris ne savent pas, en effet, mais comment sauraient-ils? Et quand ils sauraient! Si Jacques avait su, aurait-il empêché Claire de céder à une illusion, à une séduction mensongère de l'amour, comme Maria Guasco céda à un amour véritable? Il ne suffit pas de savoir; il faudrait que le mariage mît en présence deux êtres égaux, parvenus au même moment sentimental, atten-

dant de la vie la même sorte de bonheur. Il faudrait...

* * *

Au reste, je reconnais qu'en écartant du débat, comme je tente de le faire, les notions de culpabilité et de responsabilité, la plus grave difficulté subsiste. Qu'il y ait ou non un coupable, et quel que soit le coupable, il reste à déterminer si, après trahison amoureuse, la vie conjugale reste possible, et à quelles conditions. Sans doute, la réconciliation sera viciée dans son germe si le mari a pu se poser un instant, fût-ce pour absoudre, en juge qui aurait eu le droit de condamner. Mais, sans s'attribuer le moins du monde le pouvoir de juger et de réprimer, un homme pourra tenir le langage que MM. Capus et Arène prêtaient au mari de l'*Adversaire*. Il pourra dire : Ce n'est pas ta faute. Je ne t'en veux pas. Je t'aime tendrement. Pourtant la vie entre nous n'est plus possible, et je pense qu'il est plus sage de nous séparer.

Ce mari prudent, et d'ailleurs médiocrement amoureux, discernait sagement ce qui s'opposerait à toute reprise de la vie commune, c'est-à-dire la persistance de l'image de l'amant, ou,

plus exactement, l'éveil de la jalousie physique. Il évita l'obstacle où Jacques Frenot et Emilio Guasco viendront choir. Emilio Guasco, quand Maria rentre dans la maison conjugale, s'abstient tout d'abord de renouer avec elle le lien d'intimité physique que comporte normalement leur état. Par orgueil, par timidité, par discrétion, il évite de redevenir le mari de sa femme, alors que Maria accueillerait ce retour comme un signe de pardon total et d'oubli. Puis, la jalousie s'éveille, et nous voyons alors se développer en lui l'illusion folle que la joie de la possession absorbera sa jalousie, qu'il pourra noyer sa souffrance dans une sorte de délire d'amour. Illusion, puisque Maria ne l'aime pas, et que, prête à accepter l'intimité corporelle quand elle n'eût été qu'un gage de tendresse, elle rejettera nécessairement ce désir dément, mêlé de reproches et d'insultes. Illusion surtout, parce que la possession n'éteint nullement la jalousie, mais qu'elle l'excite et l'alimente au contraire, et qu'elle peut même suffire à la provoquer.

Le grand, le très grand mérite de MM. Paul et Victor Margueritte est d'avoir mis en pleine lumière cette vérité essentielle. C'est sur une convention de chasteté, d'intimité purement fraternelle, que s'opère après l'aveu, comme on s'en souvient, la réconciliation du mari et de la

femme, et, tant que cette convention est observée, la femme est heureuse, le mari tranquille. La confiance renaît, confiance de l'un dans l'autre, confiance dans l'avenir. Ce n'est donc pas, comme Emilio, parce qu'il souffre, et pour chercher l'oubli dans l'amour comme on le chercherait dans l'alcool, que Jacques veut reprendre sa femme tout entière; c'est au contraire parce qu'il se croit guéri, qu'il ne craint plus rien, parce qu'il aime sa femme comme autrefois, et qu'il n'aperçoit plus aucune raison de se priver d'elle. Mais voici que la possession suscite la jalousie latente. L'image de l'amant, totalement absente de l'esprit du mari pendant la période de chasteté, s'y compose et s'y installe. L'histoire de Jacques se confond désormais avec celle d'Emilio, et s'achèvera par le même dénouement.

Je n'ai qu'une objection sérieuse. Je ne crois pas vraisemblable que la convention qui intervient premièrement entre les Frenot ait pu être suggérée, comme elle l'est, par la femme. Je crois qu'en de telles situations l'instinct qui domine chez la femme, même chez la plus pure et la plus fière, est un instinct de courtisane qui veut à tout prix procurer l'oubli, rappeler le bonheur, et qui se sert de son corps à cet effet comme du seul moyen dont elle dispose.

C'est l'homme en pareil cas, qui, par réflexion ou par instinct, apercevra le danger. En revanche, une fois l'équilibre rétabli, une fois la paix commune assurée, c'est bien de l'homme que surgira le désir imprudent et prématuré qui doit tout rompre. La pièce de MM. Paul et Victor Margueritte a donc cette vertu de nous montrer tout à la fois la cause et le remède du mal. Il existe un lien nécessaire entre la jalousie physique et la possession ; s'abstenir, pendant le temps qu'il faut, de toute intimité corporelle, est la seule façon de lutter efficacement contre la jalousie. Tous les efforts de notre volonté sont vains pour chasser de nos yeux une image qu'y renouvelle obstinément notre imagination tenace. Mais, cette image étant, comme toutes les autres, soumise aux lois de l'association, nous pouvons éluder les occasions ou les circonstances qui doivent le plus naturellement l'appeler. La jalousie physique consiste dans la fixité d'images purement physiques; mais ces images s'effaceront, s'useront peu à peu, si nous nous abstenons de fournir à l'imagination qui les crée une matière nouvelle. Telle est la seule chance de guérison. Et, grâce à cette conduite, l'homme évitera par surcroît une autre faute, qui serait d'imposer à la femme un désir impur et vicié par lequel elle dût se sentir dégradée.

« On ne pardonne que tant qu'on aime, dit madame Chatel, et, si l'on aime vraiment, on n'oublie pas... » Pourtant, Jacques avait oublié, tant qu'il était resté un mari tendre et exclusivement sentimental. Ce n'est pas l'amour qui empêche d'oublier, c'est la jalousie, et je ne concéderais pas volontiers à madame Chatel que la jalousie — et particulièrement cette forme de jalousie — soit nécessairement liée à l'amour. On peut souffrir de toutes les tortures de la jalousie physique sans éprouver aucun amour véritable, alors que l'homme le plus fortement amoureux peut en être exempt. Accueillir en soi, malgré sa raison, l'obsession d'une image, la laisser grandir et s'enraciner en dépit de sa volonté consciente, agir, non comme on l'a résolu et comme on le croit juste, mais sous l'impulsion irrésistible de cette image étrangère, cela, c'est une maladie de l'imagination, et l'amour ne suppose pas toujours et nécessairement cette maladie. On commence à observer, parmi les hommes qui aiment, une proportion croissante d'êtres sains. On voit même des hommes, comme le héros de *la Rebelle*, de madame Marcelle Tinayre, passer, par une suite d'efforts résolus, de la maladie à la santé. Dans quelle mesure cette maladie est-elle naturelle à l'homme, dans quelle mesure est-elle le produit

des habitudes sociales, des conventions, de la littérature même, c'est ce qu'il est malaisé de déterminer. Cependant elle existe et elle est commune, et il ne suffirait pas de hausser doucement les épaules, comme tant de femmes auraient disposition à le faire, et de dire en souriant : C'est une histoire. Ce n'est pas une histoire, c'est un fait. Un fait d'ordre pathologique, sans doute, mais un fait certain et qui n'est que trop facile à observer. Et si on trouve aisément des femmes qui en sourient, on ne rencontrerait guère d'hommes pour en nier la fréquence et la gravité.

Et pourquoi la jalousie physique n'existe-t-elle pas communément chez les femmes ? J'indique, sans insister, les deux raisons principales. La première, c'est précisément que le mécanisme de la jalousie est lié au mécanisme du désir viril. La seconde, c'est qu'il a bien fallu que les femmes éliminassent peu à peu le sentiment de la jalousie rétrospective, s'il est naturel, ou évitassent de l'acquérir, s'il est acquis, puisque, une fois dotées de ce sentiment, la vie leur serait simplement impossible. Si les mœurs habituaient les hommes à n'épouser que des femmes à qui l'amour fût déjà connu, et non des vierges intactes, il est probable que la jalousie masculine suivrait peu à peu le même chemin.

*
* *

Mais cet espoir est utopique, et cependant il faut conclure. Je conclus que madame Serao sera sage en retournant au roman populaire et napolitain. Je conclus que MM. Paul et Victor Margueritte trouveront au théâtre les succès dont ils sont dignes et qui leur sont dus, dès qu'ils oseront y apporter, avec d'aussi grands sujets que celui de *l'Autre*, le même détail d'analyse et la même force d'expression que dans le roman. Je conclus surtout que la pièce de MM. Margueritte contient une sage leçon dont les époux qu'elle intéresse se trouveront bien de profiter. Il y a des circonstances, il y a même des périodes — en dehors de toute infidélité positive du mari et de la femme — où toutes les formes d'intimité sont possibles et bienfaisantes, hors l'intimité physique. Il faudrait renoncer à l'idée qu'entre mari et femme, la communauté corporelle doit rester nécessairement continue. Il faudrait que le mariage fût un instrument de défense plus souple contre tous les accidents qui viennent le menacer, sans l'atteindre toutefois dans sa substance, et, par le substantiel, j'entends la volonté réfléchie de rester unis, d'accomplir ensemble le reste de son bonheur ou

de sa vie. Pour résister à ces crises, — crises de passion, de coquetterie, de désir, de jalousie, — je répète que certains modes de l'intimité sont efficaces, et que d'autres, sous une apparence de réparation trop facile ou d'oubli trop prompt, ne font qu'irriter, qu'envenimer le mal, que le rendre irréparable. Il faudrait attendre patiemment avant de reprendre la vie complète, attendre toute la guérison, et savoir vivre, avec l'époux malade dans son imagination ou dans ses sens, comme on vit avec l'époux malade dans son corps ou dans ses organes... Et la reconnaissance qu'on doit à MM. Margueritte sera grande pour avoir enrichi de cette vérité neuve et salutaire le bréviaire des époux trompés.

M. GUSTAVE GEFFROY

L'Apprentie [1].

Il est à peine besoin de rappeler que le « drame historique » que l'Odéon vient de représenter a été tiré par M. Gustave Geffroy du livre qu'il publia voici quatre ans. Mais on peut bien avouer, maintenant que la tentative a réussi, qu'elle était singulièrement périlleuse, et je n'aurais pas cru, quant à moi, avant de l'avoir vérifié, qu'un roman si particulier et d'une contexture si originale pût se prêter à l'adaptation dramatique.

Le livre s'ouvre, comme on s'en souvient, par un premier chapitre, trop ample et trop dense pour qu'on le puisse qualifier de prologue, qu'on appellerait plus justement un frontispice, et qui expose l'histoire d'une famille d'ouvriers de Ménilmontant pendant le siège et sous la Com-

1. *Odéon*, 7 janvier 1908.

mune de Paris. La famille se compose du père Pommier, qui est peintre en bâtiments, de sa femme, de ses deux fils, Justin et Jean, qui sont mécaniciens, de deux fillettes, Céline et Cécile. Le père Pommier a été, dans sa jeunesse, un combattant de Février et de Juin ; il est resté républicain et socialiste. Ses deux fils et lui se sont mêlés, vers la fin de l'Empire, à ce lent et menaçant mouvement de révolte dont la guerre arrêta net le progrès. Une fois la République proclamée, Paris investi, ils ont pris le fusil tous trois pour parer à cette tâche imprévue. Mais les désastres vont se succéder. Justin, l'aîné des fils, est tué à Buzenval. La ville capitule, puis s'insurge dans un grand sursaut de colère et de vengeance. Elle subit un second siège, est prise une seconde fois. Jean, soldat de la Commune, tombe en juin au mur des Fédérés. De la famille mutilée, il ne reste plus que les deux filles, le père vieilli, la mère inconsolable et résignée.

Le second chapitre, lent et grave, est consacré à la mère Pommier. Elle a retrouvé son courage ; elle a pris concience de ses devoirs nouveaux. Son activité silencieuse assure autour d'elle la sécurité, la paix. Doucement les enfants grandissent, et chaque année voit s'accuser le contraste de leurs caractères. Cécile, la plus

jeune, tient de la mère : elle est tranquille, réfléchie ; c'est elle qui sera « l'apprentie », l'apprentie de la vie, à qui tous les exemples serviront. Céline, l'aînée, est à la fois frivole, mobile et têtue ; elle se dérobe à toutes les contraintes, mais subira toutes les tentations. Autour des deux fillettes, le faubourg déroule sa vie tumultueuse et changeante, et, dans une suite de tableaux qui forment les troisième et quatrième parties du livre, M. Geffroy fait passer devant nous toute une suite de scènes ou de personnages cocasses, attendrissants ou farouches qui composent à son récit un ample et changeant décor. Puis, dans les deux chapitres finaux, après ce répit sentimental et pittoresque, recommence l'histoire lamentable des Pommier. Le père, usé par la fatigue et par le chagrin, victime de « ce guet-apens de l'absinthe installé à l'entrée des faubourgs », meurt à Sainte-Anne dans une crise de délire alcoolique. Céline, dépravée par les voyous de la rue, abandonne la maison. La mère Pommier meurt à son tour, ayant épuisé tout son courage, toute sa faculté de souffrir. Cécile reste seule ; elle a fini son dur apprentissage ; et, sans faiblesse, comprenant qu'elle n'est plus la petite fille d'autrefois, mais une femme qui sait ce que sont la joie et la misère, « elle reprend la route de la vie... »

*
* *

De ce récit, qui s'étend sur vingt années, où l'histoire se mêle au fait-divers, le tableau de mœurs à l'étude des caractères, qui est à la fois une analyse psychologique et une thèse sociale, comment tirer une pièce, une action, un drame ? M. Geffroy a résolument sacrifié les chapitres centraux du livre, ne conservant plus, au début, que les scènes du Siège et de la Commune, à la fin, que les épisodes qui marquent la déchéance ou la disparition successive des membres de la famille Pommier. Il a donc divisé son drame en deux parties à peu près égales, qui comprennent chacune cinq tableaux, et qui correspondent ainsi, l'une au prologue du livre, l'autre à son dénouement.

Le premier tableau nous montre le père Pommier et ses deux fils, de garde, pendant une soirée d'hiver, sur le rempart de la ville assiégée. Avec eux, d'autres ouvriers, gardes nationaux comme eux, Chaudron, Legrand, Paterneau — personnages nouveaux, et qui ne figuraient pas dans le livre, ou n'y figuraient du moins que comme des comparses indifférents, mais que nous retrouverons avec les Pommier dans la seconde partie du drame, et qui serviront ainsi à en as-

surer la continuité. Les hommes sont résolus, impatients ; ils critiquent la mollesse ou l'impéritie des chefs, et déjà gronde en eux la révolte prochaine. Puis nous voici chez la mère Pommier ; la femme et les enfants attendent le retour des hommes; on se chauffe ; on mange gaiement le pain noir et la viande gâtée. Mais la trouée est résolue pour la nuit ; Justin doit sortir avec les bataillons de marche, et le tableau, qui s'ouvrait sur une scène d'intimité tendre et presque gamine, s'achève par les adieux de Justin à sa mère, adieux dont l'accent sobre et contenu a étreint d'une longue émotion la salle entière. Quelques semaines se sont passées, et nous voyons maintenant l'attente nocturne des femmes devant une boucherie. Le jour se lève ; sur les murs apparaît placardée l'affiche annonçant la capitulation. Les gardes nationaux s'assemblent, se joignent aux marins des forts, et Jean part avec eux, malgré les supplications de sa mère, qui prévoit la défaite et l'écrasement final. En effet, nous retrouvons les Pommier terrés dans la cave de leur maison. Les Versaillais occupent Ménilmontant. Mais Jean ne reparaît pas, et la mère Pommier, folle d'inquiétude, va le chercher jusque sur les hauteurs du Père-Lachaise que les troupes de ligne viennent d'enlever aux Fédérés. On l'ar-

rête ; un lieutenant ordonne de la mener au mur, comme tant d'autres. Mais un autre officier, vieux et triste, a compris. Il fait reconduire la mère Pommier jusqu'à sa maison, où les petites filles doivent attendre, inquiètes. Et la mère s'en va, tout en sanglotant, pendant que les feux de peloton crépitent.

La narration condensée du livre, enrichie par des détails ou des types nouveaux, a pu fournir ainsi la matière de cinq tableaux rapides, expressifs, que relient l'un à l'autre des intermèdes de musique guerrière, qu'anime la mise en scène la plus ingénieuse, la plus exacte, la plus savante, et qui ne laissent pas fléchir l'émotion, je puis dire l'angoisse du spectateur. Et pourtant, si l'on veut faire l'effort de se reprendre, d'écouter une seconde fois, on apercevra que rien n'est perdu du grave enseignement, de toute la réflexion scrupuleuse et impartiale contenue dans le roman. Justin, au premier tableau, la mère Pommier au second et au troisième, expriment avec une sobriété juste et forte ce qui est le jugement personnel de M. Geffroy sur les événements qu'il retrace, jugement un peu complexe, parce qu'il participe à la fois de beaucoup d'inclinations différentes, mais où domine une sorte de pitié profonde et sereine, qui enveloppe toutes les

violences et toutes les misères, tous les coupables et toutes les victimes, dans le même sentiment de compassion et d'équité...

Quand le rideau se relève, un long intervalle de temps s'est écoulé, et nous retrouvons grandes filles, au début du sixième tableau, Céline et Cécile que nous avions quittées fillettes au cinquième. Nous connaissons déjà leur histoire, et je ne retracerai pas les événements dont la suite un peu précipitée va remplir la fin du drame. Les seuls changements que M. Geffroy ait apportés à l'action consistent, d'une part, en ce que le père Pommier meurt sous nos yeux, devant le comptoir d'un bar, au lieu de mourir à Sainte-Anne ; d'autre part, en ce que Céline, qui a déjà quitté la maison, y revient juste à temps pour voir mourir sa mère. Le premier de ces changements a donné à M. Antoine l'occasion d'imaginer le décor et la mise en scène la plus pittoresque, et à M. Mosnier de montrer une fois de plus ses grandes qualités de comédien. Mais l'un et l'autre ajoutent encore à cette succession d'événements tragiques dont l'horreur nue et rapide oppresse plutôt qu'elle n'émeut. La seconde partie serait donc infiniment moins heureuse, à mon goût, si M. Geffroy ne l'avait relevée par deux excellentes inventions de dramaturge. Tous ces ta-

bleaux vivants des faubourgs, qui tenaient dans le roman une si large place, mais qui, gardant chacun sa valeur propre, s'y détachaient un peu des personnages principaux, il en a ramassé l'essentiel autour de ses héros dans un tableau unique, dans le vigoureux et délicieux tableau de l'Elysée-Ménilmontant. Enfin, pour résumer la signification de l'œuvre, il a imaginé une longue scène finale entre Céline et Cécile, entre la sœur faible et la sœur forte, entre le vice débilité qui invoque l'injustice de la vie, l'inutilité du travail, et le courage patient et clairvoyant qui, sans illusion, espère et lutte, que soutiennent le sentiment de la dignité humaine et la confiance dans l'avenir.

*
* *

Cette scène finale, fort vigoureusement jouée par mesdemoiselles Suzanne Després et Jeanne Lion, a produit le plus grand effet. Toute la philosophie de la vie, à la fois amère et douce, résolue et désabusée, que M. Geffroy avait dispersée, ou même sourdement impliquée dans les deux caractères de la mère Pommier et de Cécile, y apparaît en traits énergiques, et nécessairement un peu appuyés, un peu grossis. L'éloquence de Cécile est probante et forte, et

il était bon que la pièce s'achevât sur une conclusion énergique, qui en précisât, qui en ramassât le sens. Mais j'avoue cependant ma prédilection pour le tableau de l'Elysée-Ménilmontant, et ce tableau seul me ferait approuver que M. Geffroy ait voulu tirer une pièce de son livre. Le père Pommier et ses deux amis Paterneau et Chaudron sont assis à la table d'un petit café, devant l'entrée du bal. On entend la musique des danses. Un chanteur ambulant, qu'un violoneux accompagne, détaille langoureusement une romance sentimentale. Autour de lui les garçons et les filles du faubourg, « chœur faubourien, ignorante maîtrise », se groupent, répètent le refrain. Cependant passent en scène d'inquiétants voyous aux gestes louches et, avec eux, leurs compagnes asservies dont Céline connaîtra bientôt le travail et la misère. Les trois ouvriers boivent à leur table, le père Pommier déjà abruti par l'absinthe, Paterneau qui joue aux courses son salaire de menuisier, le vieux père Chaudron que son avarice protège contre les tentations, mais qui, tout en les blâmant, les comprend et les excuse. Ils parlent d'autrefois, de ce qu'était le faubourg avant l'Empire, des révolutions qu'ils ont faites ensemble, de la République qui assurera sans doute plus de bien-être à l'ouvrier. Ils regret-

tent le temps passé où les ouvriers avaient plus d'ardeur, plus d'exigence. Mais l'héroïsme coûte trop cher. Un affaissement égoïste et paresseux a succédé, comme toujours, à la grande secousse populaire. Toutes les images du passé, toutes les émotions présentes de la vie se mêlent à leur discours, les plus nobles, les plus pénibles, les plus douces aussi, parce qu'après tout c'est dimanche, qu'il fait beau, qu'ils sont là trois amis ensemble, et qu'après une semaine d'atelier, on sait goûter pleinement le loisir. Et le père Chaudron — c'est un acteur excellent, M. Bernard, qui joue ce rôle — dans un « couplet » d'une justesse et d'une délicatesse exquise, explique ce qu'est le dimanche pour l'ouvrier, dimanche de soleil ou dimanche de pluie, mais jour de liberté après la tâche, jour de repos après le travail.

M. Faguet, qui a pleinement goûté le charme de cette scène, s'est émerveillé sur la vérité du langage que tiennent les trois ouvriers. Je ne sais si des ouvriers parleraient comme parle le père Chaudron, ou comme parle Cécile dans son explication finale avec sa sœur. Je n'en suis pas très persuadé, ou même je suis persuadé du contraire. De telles scènes sont justes plutôt que vraies. Leur vérité est une vérité d'art plutôt qu'une vérité d'observation. Il n'y a pas là de

notation reproduite. M. Geffroy ne se sert pas des phrases et des mots qu'il a pu surprendre ; mais, sous la forme qui lui est propre, sous une forme imagée et condensée, où, malgré toute sa simplicité extérieure, on reconnaît l'extrême raffinement du travail, il exprime les sentiments et les pensées dont il a pu éprouver la justesse. Je ne lui crois même nul goût pour le pittoresque du langage populaire. On ne trouvera dans son drame que le minimum indispensable d'expressions faubouriennes, tout juste ce qui lui était nécessaire pour créer son milieu et situer son action. On pourrait même dire que ce qui caractérise M. Geffroy, c'est précisément le contraste entre le choix de ses sujets et ses procédés d'écrivain, car il est impossible de traduire avec un art plus sévère et plus nuancé une connaissance plus familière de la vie et des types populaires. C'est pourquoi la vérité de ses personnages n'est pas une exactitude superficielle de langage, de gestes ou de costume : c'est une vérité intime, profonde, faite à la fois de clairvoyance et de tendresse. Cette vérité populaire, qui a défié l'effort de tant de grands écrivains, lui vient naturellement. Il la rend avec un art discret, mais avec la franchise courageuse d'une pensée qui ne redoute jamais rien. Il sait, par des moyens presque toujours savants, créer

une impression de candeur, de naïveté, d'ingénuité. Il sait trouver de ces mots qui paraissent spontanés, de ces détails qui paraissent simples, directs, proches des choses, qui semblent relier directement la réalité qu'ils expriment à l'émotion qu'ils suscitent.

On voit assez par là l'erreur de ceux qui reprochent à M. Antoine d'avoir, avec l'*Apprentie*, introduit le naturalisme sur la scène officielle de l'Odéon. Quand il l'eût fait, le mal n'eût pas été grand, mais l'*Apprentie* n'est pas une pièce naturaliste. Je sais bien que sous ce même vocable de naturalisme on désigne au moins deux écoles littéraires parfaitement distinctes, que le naturalisme artiste des Goncourt n'a rien de commun avec le naturalisme scientifique de Zola. Mais l'*Apprentie* ne se rattache en réalité ni à l'une ni à l'autre de ces écoles. Le mode de coupure de la pièce rappelle sans doute *Germinie Lacerteux*, et le personnage du père Pommier présente évidemment quelque analogie avec celui de Coupeau. Pourtant, s'il fallait à toute force relier l'*Apprentie* à quelque école littéraire, je dirais que c'est un drame romantique, et je le ferais descendre des *Misérables* plutôt que de l'*Assommoir*. C'est du romantisme, ce mélange d'histoire et d'observation, ce caractère de légende ajouté à la réalité populaire,

cette signification symbolique imprimée aux types choisis par le dramaturge. Le dessein de faire tenir en quelques tableaux l'histoire d'un faubourg de Paris durant vingt années, en quelques personnages l'infinie variété des hommes et des femmes qui le peuplent, est bien un dessein romantique. Pommier, la mère, Céline, Cécile, ne sont pas seulement des caractères individuels, agissant d'après la nature et selon les mobiles qui leur sont propres, ce sont des types généraux, représentatifs, et le symbolisme va si loin que, dans le personnage de Cécile, M. Geffroy a voulu enfermer toute l'ardeur studieuse et réfléchie d'un peuple nouveau, instruit par la lutte et par la souffrance, et qui d'une « époque barbare » voudra faire surgir pacifiquement un monde meilleur.

Et, puisque je me suis attaché surtout à montrer par quels moyens M. Geffroy a pu, de son roman, tirer une œuvre dramatique, c'est aussi par là qu'on pourrait répondre à la plus forte des objections dirigées contre son drame. Il est vrai que les deux parties ne se relient pas nécessairement par leur action, que la pièce pourrait à la rigueur s'achever au cinquième tableau, ou commencer au sixième, que la déchéance de la famille Pommier ne résulte nécessairement ni des circonstances du siège, ni

de la répression de la Commune. Mais précisément, dans l'intention de M. Geffroy, la famille Pommier représente et symbolise toute une population ouvrière dont on ne peut nier que cette accumulation d'événements tragiques ait bouleversé, puis renouvelé la vie. Peut-être ce symbolisme reste-t-il un peu obscur... Mais tout ce qu'écrit M. Geffroy reste toujours enveloppé de cette obscurité douce qui pourtant ne gêne pas le regard de l'observateur attentif, qui même, comme dans les allégories ou les portraits d'Eugène Carrière, fait ressortir mieux la force expressive du modèle, la gravité tendre, la tristesse sérieuse et forte de l'artiste.

M. PAUL BOURGET ET LE DIVORCE [1]

Il semble, en vérité, que nous soyons reportés de trente ans en arrière, et qu'il s'agisse à nouveau de décider si le divorce, après toutes les péripéties connues, opèrera ou non sa rentrée dans le Code républicain. Les brochures, les romans, les drames se succèdent, comme si la question n'était pas encore tranchée, ou s'il y avait la moindre chance raisonnable qu'on dût revenir sur la solution qu'elle reçut. L'inutilité certaine de ces débats — je parle au point de vue pratique, au point de vue légal — n'en affaiblit même pas l'ardeur, et je doute qu'on ait discuté plus passionnément *Madame Caverlet* que la pièce de M. Bourget. Je choisis mes comparaisons, comme on voit, dans l'histoire du Vaudeville, et le souvenir de madame Pierson ne sera pas pour offenser mademoiselle Brandès.

1. *Un divorce, Vaudeville,* 28 janvier 1908.

Un Divorce est encore une pièce tirée d'un roman, et ce devient un refrain pour les nouveautés de cette saison. Mais, cette fois, l'équité commandera d'oublier le roman quand on voudra parler de la pièce. La pièce a mieux réussi que le livre, et méritait mieux de réussir. J'ai vu, de beaucoup de bons romans, extraire des pièces médiocres. C'est peut-être la première fois que je vois tirer une bonne pièce d'un mauvais roman. On en conclura, si l'on veut, que c'est par leurs qualités que les romans se refusent à l'adaptation dramatique, et qu'ils s'y accommodent par leurs défauts. Et cependant, à vrai dire, le roman de M. Bourget ne manquait pas de défauts, dont le plus apparent tenait à une curieuse combinaison de dogmatisme et d'inconsistance. M. Bourget avait saisi, de sa main un peu débile, la trompette sacrée, et les sons incertains qu'il en tirait n'ébranlaient pas les murailles. Il formulait des prophéties qu'on ne voyait pas clairement réalisées. Il annonçait avec arrogance une démonstration dont l'évidence échappait au lecteur le mieux prévenu. Et personne n'ignore ce que M. Bourget entendait prouver. Il s'agissait d'établir que l'ordre divin et l'ordre social se confondent ou du moins se juxtaposent, que le divorce, étant contraire à la loi de Dieu, l'est également à

l'intérêt des sociétés, et même au bonheur des créatures, puisque Dieu ne manquera jamais de venger l'outrage fait à ses commandements. C'était entreprendre bien des difficultés à la fois, et, si M. Bourget n'en était pas venu à bout, il faut convenir que la tâche était ingrate.

*
* *

La malheureuse Gabrielle de Chombault, divorcée d'avec son premier mari, et remariée — si j'ose dire — avec Albert Darras, nous était proposée comme exemple de la vengeance divine. Chrétienne de naissance et d'éducation, elle avait perdu la foi à peu près au même âge et de la même façon que la plupart des femmes, et son divorce, puis son second mariage, n'avaient éveillé chez elle aucune sorte de scrupule ou de remords. Elle aimait Albert Darras, qui nous était dépeint comme un libre-penseur systématique, mais assez tolérant néanmoins pour avoir concédé à Gabrielle que leur fille Jeanne fût élevée chrétiennement. En revanche, Lucien de Chombault, fils du premier lit, avait été abandonné à Darras pour être instruit à sa manière, et Darras lui avait inculqué cette philosophie kantienne et jacobine dont ce n'est qu'un jeu pour M. Bourget de montrer l'inco-

hérence insolente et le néant. On s'étonnait, en passant, que Gabrielle eût montré plus d'exigence pour l'éducation de Jeanne, qui est la fille de Darras comme la sienne, que pour celle de Lucien qu'elle est seule maîtresse de régler. Mais on avait aussitôt l'explication de cette anomalie, puisqu'elle devait en effet provoquer le drame. Jeanne était au moment de faire sa première communion. Au contact de la foi naissante de l'enfant se réveillait la foi endormie de la mère. Gabrielle eût souhaité, au jour solennel, communier aux côtés de sa fille. Mais quel moyen, puisqu'elle s'était mise hors de l'Eglise? Darras, qui depuis douze ans s'était accoutumé à trouver en Gabrielle la compagne fidèle de ses actions, demeurait stupéfait devant cette révolution soudaine. La croyance de la femme, fortifiée par les obstacles mêmes où elle se butait, s'opposait avec une violence croissante à l'incrédulité vigoureuse et réfléchie de l'homme. Conflit cruel, assurément, mais qui n'est aucunement particulier à l'état d'une femme divorcée. Faites de Darras le mari de Gabrielle; supposez que, mieux d'accord avec le caractère que lui a colloqué M. Bourget, il s'oppose à la première communion de Jeanne, ou même que, l'ayant autorisée comme une simple formalité, il s'exaspère de la crise de

mysticisme provoquée chez la mère et chez la fille par l'approche de cette cérémonie, le même drame naîtra des mêmes données et nous acheminera vers le même dénouement. Le conflit religieux ne sera pas issu du divorce ; peut-être même y conduira-t-il.

M. Bourget avait bien senti la fragilité de cette construction. Il avait fait ce qu'on fait généralement en semblable conjoncture. Il avait essayé de la consolider en la compliquant. On nous expose donc que Lucien de Chombault, fils du premier lit de Gabrielle Darras et beau-fils d'Albert Darras, s'est, précisément dans le même temps, épris de l'étudiante en médecine Berthe Planat. Or, Berthe Planat fut jadis la maîtresse d'un vague étudiant en droit qui l'a abandonnée en lui laissant un enfant. Albert Darras s'est inquiété, dans sa sollicitude quasi-paternelle, de l'amour de Lucien pour Berthe. Il s'est informé, a découvert le secret de Berthe, et il ne voit rien de mieux que de le révéler brutalement à Lucien. Lucien se révolte, s'indigne, repousse comme une atroce calomnie les révélations de Darras. Mais il ne peut se tenir d'interroger Berthe qui, dès le premier mot, avoue. Ou plutôt Berthe reconnaît l'exactitude des faits qui lui sont imputés, sans condescendre un instant à s'en excuser ou à s'en défendre. Elle a

commis une erreur, en ce sens qu'elle a tenu pour un honnête homme le vague étudiant, lequel n'était qu'un gredin, mais elle n'a commis aucune faute. Elle avait choisi l'étudiant comme compagnon de sa vie ; si elle ne l'a pas épousé, c'est qu'elle condamne l'institution civile du mariage, et qu'elle a voulu mettre ses actes d'accord avec ses convictions. Sa bonne foi a été surprise ; ce qu'elle expie, c'est la noblesse, la candeur de ses illusions. Voilà Lucien persuadé, et qui vient derechef notifier à son beau-père sa résolution d'épouser Berthe Planat. Le refus réitéré d'Albert Darras suscite entre le beau-père et le beau-fils une scène dont la violence soudaine et brutale n'est pas sans déconcerter quelque peu. Mais il fallait bien forcer la situation pour que Darras et Lucien pussent échanger les deux répliques où M. Bourget a enfermé la pure substance de sa pensée. — « Comment, dira Darras, tu veux épouser cette fille qui a eu un enfant d'un autre homme? — Eh bien, répondra Lucien, et toi? »

La malheureuse Gabrielle interprète aussitôt comme un effet de la vengeance divine la querelle qui oppose son fils à son mari et qui chassera bientôt son fils de sa maison. Mais, à la différence de Gabrielle, nous cherchons vainement à apercevoir la moindre relation logique

entre l'aventure de Lucien de Chombault et le second mariage de sa mère. De même qu'un conflit d'ordre religieux peut parfaitement bien s'élever entre une femme et son premier mari, de même la dissension morale qui sépare Lucien d'Albert Darras peut aisément se concevoir entre un fils et son véritable père. Au surplus M. Bourget lui-même nous en fournit aussitôt la preuve. Darras n'est pas seul à s'opposer au mariage de Lucien ; Gabrielle s'y oppose tout comme lui. Darras, après la surprise du premier choc, serait même disposé à reconnaître qu'il s'est mépris sur Berthe Planat, et Gabrielle s'obstine au contraire à la repousser comme une méprisable aventurière. En fin de compte, le projet de ce mariage inégal serait plus aisément accueilli par le beau-père que par la mère. La situation, fort peu originale en elle-même, paraît donc complètement indépendante de la thèse de M. Bourget. C'est la situation de *Denise*, de *Claudie*, des *Idées de madame Aubray*. Un jeune homme parviendra-t-il à accepter pour lui-même, puis à faire accepter par sa famille l'idée d'un mariage avec une jeune fille qui n'est plus vierge, qui est déjà mère, étant posé, bien entendu, que les circonstances de sa séduction et de sa maternité prématurée attestent l'intégrité de sa pureté morale ?

Il n'est jamais très agréable, pour un père et pour une mère, de voir ce genre de problème se poser ailleurs qu'au théâtre ou dans la conversation, et l'on comprend parfaitement, chez Albert Darras comme chez madame Aubray, qu'une première révolte de l'instinct ou de l'intérêt prédomine sur leurs convictions théoriques. Qu'en conclure, sinon que le préjugé de la virginité des filles est encore assez profondément enraciné dans la bourgeoisie française pour prévaloir même sur les convictions acquises et sur le sentiment de la justice? Nous le savions fort bien, et ce n'est point une grande découverte. Par contre, quel rapport établir entre ce conflit, qui peut s'élever indifféremment dans toutes les sortes de ménage, et la question du divorce ou de l'indissolubilité du mariage chrétien? M. Bourget nous réplique que les oppositions sont moins brutales, en pareil cas, entre un père et un fils qu'entre un beau-fils et un beau-père. Mais la violence des conflits dépend uniquement de la contrariété des caractères. Je tiens même pour avéré qu'un beau-père, dans la généralité des cas, aura chance de se montrer moins brutal et moins impérieux qu'un père, parce qu'il s'arrogera moins de droits. Comment admettre, tels qu'on nous a dépeint M. de Chombault et Albert Darras, que

Lucien rencontrerait plus d'indulgence vraie, de sympathie intelligente chez le premier mari de sa mère que chez le second ? M. Bourget se fatigue à nous expliquer, après coup, que Lucien n'a jamais aimé Albert Darras, qu'il ne s'est jamais senti tout à fait heureux dans cette maison qui n'est pas tout à fait la sienne, que le second mariage de sa mère a éveillé en lui toutes sortes de jalousies confuses, provoqué toutes sortes de froissements secrets, et que c'est ce malaise latent qui éclate en haine au premier choc. Il se peut, mais le contraire n'est pas moins possible. Le contraire est même assurément plus probable, Albert Darras étant l'homme qu'on nous a décrit. La communauté du sang ne suffit pas à créer l'amour filial, et elle n'y est pas non plus nécessaire. Les enfants de madame Caverlet chérissent M. Caverlet beaucoup plus tendrement que leur père authentique, et de pareils exemples se rencontrent fréquemment dans la vie réelle. Ce que M. Bourget invoque ici, c'est la théorie dite de la voix du sang, mais cette théorie ne se vérifie guère que dans les très anciens mélodrames. Au surplus, si Gabrielle Darras était veuve de ce Chombault au lieu d'être divorcée, en quoi la situation se trouverait-elle modifiée? Albert Darras serait encore le beau-père de Lucien, et le même

conflit pourrait s'alimenter des mêmes souffrances et des mêmes rancunes.

* * *

A la discussion, on n'aperçoit donc qu'arbitraire et fantaisie là où M. Bourget prétendait nous faire saisir l'enchaînement logique des faits et la nécessité des conséquences. M. Bourget avait spontanément fourni au divorce et au second mariage de son héroïne toutes les excuses que son indulgence pouvait concevoir. Chombault, le premier mari de Gabrielle, était un fou alcoolique. Cependant cinq années durant elle a patiemment « subi d'horribles scènes où les menaces et les brutalités n'étaient pas le pire dégoût ». Elle n'a « trouvé la force de se sauver que le jour où sa vie et celle de son enfant ont été en danger ». Elle a demandé alors, non pas le divorce, mais la séparation que l'Eglise a toujours autorisée, et c'est Chombault qui, après trois années écoulées, a demandé, comme la loi le lui permettait, que la séparation de corps fût convertie en divorce. Gabrielle a consenti alors, dans la pensée de remettre à une main virile l'éducation du fils dont elle conservait la garde, à épouser Albert Darras qui l'avait connue jeune fille et l'avait toujours

aimée. Elle est une honnête femme, et Darras est un honnête homme. Leur conduite, et M. Bourget a expressément voulu qu'il en fût ainsi, échappe à tous les reproches humains. Mais ils ont enfreint la loi divine. Et c'est de ce crime qu'ils doivent être nécessairement châtiés. Tout l'effort de M. Bourget a donc été de montrer la nécessité du châtiment et sa connexion inéluctable avec la faute. L'histoire tragique des Darras n'est, selon lui, et ne peut être que l'accomplissement inévitable de la malédiction de Dieu.

Or, nous n'avons rien saisi dans l'histoire tragique des Darras qui résultât évidemment du divorce de la femme et qui n'eût pu advenir à une femme remariée, ou même à une femme vivant paisiblement avec son premier mari. C'est pourquoi le roman, de l'aveu même des plus zélés amis de M. Bourget, était un mauvais roman. Mais, en revanche, si les circonstances que M. Bourget a imaginées n'engendrent pas nécessairement le conflit, il faut convenir néanmoins qu'elles l'aggravent, et c'est pourquoi la pièce de M. Bourget n'est pas une mauvaise pièce.

A la scène, en effet, le dessein de l'auteur n'apparaît plus avec cette injurieuse clarté. Nous voyons bien qu'un saint ecclésiastique,

l'abbé Euvrard, prédit à Gabrielle tous les malheurs dont la justice divine doit incessamment l'accabler. Mais cette prophétie un peu vague nous fait l'effet d'une simple « préparation », qui n'est pas moins heureuse ni moins adroite que beaucoup d'autres, et qui dispose notre sensibilité sans inquiéter trop gravement notre raison. L'adaptation dramatique élude ou efface les dissertations intermédiaires, les développements didactiques, les commentaires partiaux où s'accusait l'intention de l'écrivain. Toute notre attention reste concentrée sur les moments de crise et de conflit, et nous envisageons ces conflits en eux-mêmes, dans leurs données positives, sans les relier à des événements passés qui ne nous intéressent plus. Une sorte de complicité secrète entre l'auteur et le spectateur déplace ainsi les plans du drame. Nous ne nous disons pas un seul instant que les malheurs de Gabrielle Darras sont la suite et le châtiment de son divorce. Mais nous apercevons et nous convenons que sa condition de femme divorcée ajoute à la gravité des revers qui viennent la frapper. Un conflit d'ordre religieux peut éclater entre une femme et son premier mari. Mais nous concevons qu'il est plus dramatique entre une femme divorcée et son second mari, puisqu'il peut conduire la femme à

douter de la moralité, de la validité de son second mariage. L'amour souffle où il lui plaît, et un fils n'est pas déterminé dans le choix de la femme qu'il aime par la condition juridique ou canonique de ses parents. Mais la révolte d'un fils est plus dramatique quand il peut argumenter contre ses parents des conditions de leur propre existence, quand la mère peut, à tort ou à raison, envisager la révolte du fils comme le châtiment d'une faute qu'elle s'attribue. L'enchaînement dramatique se fortifie à mesure que la thèse sociale s'atténue ou s'affaiblit. Le divorce de la mère ne plane plus sur le drame comme une sorte de cause mystique et fatale. Il n'est plus qu'un des éléments de la situation, d'une situation qui est ce qu'elle est, qui paraît assurément arbitraire, mais que l'auteur a eu le droit de composer arbitrairement à son gré, puisqu'elle est plausible et vraisemblable. Et ces considérations me conduiraient à penser que M. Paul Bourget, romancier inégal et illustre, n'est peut-être qu'un auteur dramatique qui s'est longtemps mépris sur ses dons.

L'œuvre de M. Bourget ne comporte pas l'effort d'une telle étude. Mais peut-être, à reprendre ses romans l'un après l'autre — hors les premiers, dont la délicatesse menue, perçante et

affectée eut d'autres raisons de plaire — constaterait-on qu'en effet ils furent composés sur de véritables scenarios de drames, et que la conception première, celle qui arrêta le choixde l'écrivain, qui servit de centre et de noyau à son travail ultérieur, fut l'idée d'une « situation » dramatique. Je n'ai aucun droit aux confidences de M. Paul Bourget, mais il reconnaîtrait, je crois, que la découverte d'un sujet est constituée pour lui par la représentation d'une scène, par l'évocation de deux personnages dressés l'un contre l'autre dans un conflit de sentiments ou d'intérêts. Une fois la situation trouvée, il n'est plus difficile d'imaginer, si l'on a le goût et l'ambition de ce genre de travail, la thèse quelconque dont elle formera l'illustration et la preuve. C'est ainsi, à ce qu'il me semble, que travaillait Dumas fils, que M. Paul Bourget admira presque à l'égal de Taine ou de Balzac, et dont il est le descendant plus authentique.

Quand M. Paul Bourget composa *Un Divorce*, et cette impression avait été déjà très nette pour moi dès la lecture du roman, la première image, la conception créatrice fut la scène de Lucien de Chombault et d'Albert Darras. C'est autour de cette scène que vinrent peu à peu se disposer le système de faits, puis le système d'idées

qui devaient constituer l'œuvre complète. Entre ces idées, déjà fortement arrêtées dans la pensée de l'écrivain, et ces faits, imaginés pour les nécessités de l'œuvre particulière qu'il composait, la liaison devait rester lâche et fragile. Mais si ce défaut était apparu évidemment au lecteur, dont l'assurance catégorique de l'écrivain avait provoqué l'attention et l'exigence, il devait être perçu moins clairement par le spectateur. Le spectateur n'exige plus que les faits justifient la thèse, il lui suffit de constater que les faits déterminent la situation. Et comment ne la détermineraient-ils pas, puisqu'ils ont été disposés pour elle, imaginés en fonction d'elle? Et en effet, c'est la scène de Lucien et d'Albert Darras qui assura le succès du drame de M. Bourget. Dans le roman, où elle figurait déjà littéralement, elle était passée inaperçue. Aux lumières on la reconnut pour ce qu'elle était, c'est-à-dire pour une véritable scène de théâtre.

Peut-être certains spectateurs ont-ils mis quelque malice dans la fougue de leurs applaudissements; peut-être ont-ils imaginé qu'en acclamant l'apologie de l'union libre, opposée par Lucien de Chombault à son beau-père pour la justification de Berthe Planat, ils faisaient à M. Bourget une espèce de niche amusante. Je

n'estime pas, quant à moi, que ces applaudissements aient pu gêner M. Bourget. Ce qu'ils soulignaient ne représente pas une défaillance ou une contradiction dans sa pensée. Il y a bien de l'arbitraire dans cette scène, et rien n'est plus factice assurément que la comparaison instituée par Lucien de Chombault entre son ménage, s'il épousait Berthe Planat, et le ménage qu'a formé sa mère en épousant Albert Darras. Car, en poussant l'analogie, on s'aperçoit que la liaison préalable de Berthe Planat correspondrait ainsi au mariage de Gabrielle et de Chombault, lequel fut pourtant béni par l'église et comblé de toutes les vertus du sacrement. Voilà encore de ces fautes de logique comme peut seul en commettre un écrivain né pour le travail dramatique, puisque le lecteur les saisit sans peine, mais qu'au théâtre la réplique a passé et fait son effet longtemps avant que le spectateur ait pu se reprendre. Quoi qu'il en soit de cette incohérence ajoutée à tant d'autres, on ne saurait douter que le discours de Lucien, qui nous reportait aux belles soirées d'*Oiseaux de Passage*, traduise la pensée de M. Bourget, et, s'il avait pu subsister un doute, les interviews subséquentes de l'auteur d'*Un Divorce* l'auraient aussitôt dissipé. Pour M. Bourget, rien n'existe de pur et de stable en dehors du mariage chré-

tien. Mais, dans l'institution du mariage chrétien, tout se tient, tout s'enchaîne, car on ne fait pas leur part aux commandements divins. Il est donc impossible de n'accepter l'institution que pour une part, de la rejeter pour le surplus ; il faut l'accepter dans sa totalité, dans son intégrité intangible. Sinon, peu importe que l'infraction soit grave ou légère, partielle ou entière. En dehors du mariage chrétien, tout s'équivaut, mariage civil, mariage après divorce, union libre. Quand Lucien répliquait à Darras : « Berthe Planat vaut bien ma mère », M. Bourget applaudissait comme nous.

*
* *

Cette conception tire quelque apparente solidité de son intransigeance même. Elle serait plus solide encore, si M. Bourget, par exemple, proscrivait le second mariage des veuves. Le bouddhisme, plus logique, a poussé jusqu'à cette conséquence, et l'on m'affirme — mais je reproduis cette affirmation avec quelque réserve — qu'il existe des textes formels de saint Paul dans le même sens. Mais que subsiste-t-il à l'examen de la thèse de M. Bourget ? Je l'ai dit déjà, l'auteur du *Divorce* s'est volontairement privé de tout ce que j'ai qualifié d'arguments

humains. D'ailleurs, s'il avait eu dessein de les invoquer, il nous eût montré une femme dont le divorce est imminent, ou récent encore, non pas une femme dont le divorce remonte à douze ans et qui durant ces douze années a goûté un bonheur parfait. De notre chétif point de vue d'hommes ou de femmes, ces douze années de bonheur ont compensé d'avance tous les châtiments que l'avenir lui réserve. Quoi qu'il doive lui advenir dans la suite, nous dirons qu'elle a bien fait. Le premier mari de Gabrïelle fut de telle espèce qu'elle a pu le quitter sans partage, sans souffrance, qu'il n'a gardé aucune place dans ses souvenirs ou dans ses regrets, qu'en conservant leur fils pour elle seule, elle eut conscience d'obéir au plus impérieux devoir. Les circonstances de tout ordre ont été disposées à son avantage. Cependant, elle a péché. Et tout péché reçoit son châtiment inévitable.

Si M. Bourget s'en tenait à cette affirmation, je n'ai pas besoin de remarquer que sa position resterait inexpugnable, d'autant qu'on peut toujours annoncer pour l'autre monde le châtiment qui se serait fait attendre dans celui-ci. Où M. Bourget se découvre, c'est quand il prétend établir que l'intérêt social coïncide avec la loi religieuse, et qu'en dehors du mariage chrétien on ne saurait concevoir de relation sta-

ble entre les sexes. Son dilemme : ou le mariage chrétien, ou l'union libre, correspond à cet essai de démonstration. L'expression d'union libre n'a, quant à moi, rien qui m'épouvante. Mais il faut aussitôt observer qu'elle est complexe et prête à de fâcheuses confusions. Les propagandistes ou les critiques de l'union libre ont désigné par ce même terme deux catégories parfaitement distinctes de liaisons sexuelles. L'union libre peut représenter, ou bien une succession de liaisons passagères et conçues dès l'origine dans un esprit de précarité, — et, dans ce cas, l'absence de consécration légale n'a d'autre but que de faciliter la conclusion et la dénonciation de ces unions successives, — ou bien une liaison conçue de part et d'autre sous un aspect de durée et de fixité, et dans ce cas le défaut de consécration n'a d'autre sens que de constituer une protestation contre l'intrusion indue de l'autorité civile ou religieuse dans une convention purement personnelle. Quand le méchant étudiant en droit parlait d'union libre, c'était dans le premier sens ; quand Berthe Planat et Lucien parlent d'union libre, c'est dans le second. Et ils ont évidemment le droit de proclamer que l'union libre ainsi conçue est moralement supérieure au mariage, puisqu'elle en implique tous les devoirs

et toutes les responsabilités sans en contenir tous les avantages. Dans l'union libre — au second sens — le consentement a plus de prix que dans le mariage, puisqu'il ne peut dépendre d'aucun intérêt, d'aucune combinaison mercantile; la durée a une signification plus certaine, puisqu'elle correspond à la volonté continuée des deux êtres qui se sont unis et non pas à quelque contrainte sociale ou légale. Autant de charges, plus de risques; c'est la forme réservée aux âmes nobles qui, dans la vie, préfèrent jouer la difficulté, et bien que je voie, quant à moi, quelque enfantillage à ce mode de révolte contre l'ordre établi, je n'en puis dénier la beauté. Mais quand on vient soutenir que le divorce, suivi d'un mariage subséquent, équivaut moralement, conduit logiquement à la pratique de l'union libre, on n'entend plus l'expression au second sens, mais au premier. On veut dire qu'une fois brisée l'unité du mariage chrétien, on ne s'en tiendra pas à un seul essai de remariage, que, le principe du divorce une fois admis, de nouvelles facilités seront constamment accordées par la loi pour la dissolution des contrats, que sous la protection d'un décor légal s'organisera peu à peu entre les sexes une sorte de promiscuité facile et rapide où sombreront l'honneur des hommes, la vertu des

femmes, la famille. Mais peut-être que de la dissolution du mariage légal s'élèveront, au contraire, de véritables unions libres, des unions pareilles à celle de Berthe Planat et de Lucien de Chombault, dont M. Bourget lui-même nous a proposé l'exemple. Et toute la construction de M. Bourget repose ainsi sur une pure et simple confusion de mots.

De tout cet appareil dialectique, rien ne subsiste donc que l'argument purement théologique, l'affirmation impérative que le divorce est un péché. C'est à quoi je répète que l'on ne peut rien objecter, puisque cette affirmation par sa nature même échappe à toute discussion. Et pourtant, il ne serait pas superflu de discuter encore cette question du divorce, non certes pour rechercher si l'institution doit être abrogée, car personne n'y peut raisonnablement prétendre, mais pour vérifier si elle répond suffisamment à ses fins. Du point de vue dont M. Bourget s'est dédaigneusement écarté, du point de vue humain, du point de vue individuel, la discussion est loin d'être close. Le divorce était une réforme nécessaire, aussi nécessaire dans certains cas que l'opération chirurgicale dont dépend la vie d'un malade. Mais nous en avions attendu davantage ; nous avions espéré que le divorce suffirait à rafraîchir, à

renouveler la morale sexuelle, et il faut convenir qu'à cet égard le divorce fut pour nous une déception. On parle chaque jour de l'élargir, de le simplifier. Toutes ces revendications sont légitimes, et il est urgent qu'on y satisfasse. Mais, élargi, simplifié autant qu'on voudra, le divorce restera néanmoins une pratique difficile, dangereuse dans bien des cas, et qui surtout est bien éloignée de correspondre à toutes les complications, de remédier à toutes les difficultés de la vie conjugale. C'est ce qu'avait soutenu M. Abel Hermant dans une pièce récente, *les Jacobines*, dont certaines parties sont fort belles. Un mariage, même malheureux, noue entre les deux êtres qu'il unit tant de liens de toute sorte qu'il est rare qu'on puisse s'en dégager sans lésion, sans regret ou sans perte. L'institution est solide ; elle a poussé dans notre sol des racines lointaines et vigoureuses qu'on ne saurait extirper qu'avec un fâcheux dégât. Il faut arracher de soi beaucoup de choses profondes, et l'opération, dans la majorité des cas, exige un courage dont on voit bien que beaucoup d'êtres ont manqué. Une fois l'opération pratiquée, je le sais, on en sentira le bienfait, et l'on constate avec satisfaction que les divorcés demeurent les plus résolus partisans du divorce. Mais encore faut-il

s'y résoudre, et le remède peut sembler parfois plus douloureux que le mal. Rien n'est si certain, si arrêté, dans la plupart des vies, ni la souffrance qu'on subit, ni le bonheur qu'on attend. Dans les plus mauvais ménages, il y a quelque chose de supportable; dans les plus belles aventures, il y a quelque chose de hasardeux. On est retenu comme on est tenté, et si les mobiles qui retiennent sont souvent médiocres, — raisons d'intérêt, de commodité, de considération — ils n'en sont pas moins puissants. Le partage est quelquefois si balancé, la décision finale aboutira, quelle qu'elle soit, à de si cruels déchirements, qu'on en vient presque à se demander si toutes les complaisances, les trahisons, les mensonges, si toutes les compromissions répugnantes qu'avait fini par comporter le mariage traditionnel, ne restent pas encore préférables au divorce. On se demande si le divorce ne correspond pas à une théorie morale à la fois trop étroite et trop exigeante, trop exigeante pour la médiocrité commune des caractères, trop étroite pour la complexité des situations.

Je conclurais donc volontiers comme M. Bourget, quoique pour des raisons purement terrestres, qu'il faut considérer la fixité du mariage comme une solution pratiquement meilleure, sinon comme un idéal moral, et la question

n'est pas tant de rendre les divorces plus faciles que de les rendre moins fréquemment nécessaires. Les erreurs de choix ou de consentement commises dans le mariage seront toujours graves par leurs effets ; elles ne seront jamais aisément réparables, et le vrai problème est d'obtenir qu'elles soient moins communes, moins probables qu'elles ne le sont. Qu'il s'agisse d'union libre, — au second sens, au sens noble, — ou de mariage civil, ou de mariage religieux, je m'attache moins, quant à moi, à considérer comment la liaison se dénoue qu'à déterminer comment elle devrait se former. C'est dans les circonstances où l'union se conclut, dans la sincérité du choix, dans la clairvoyance du consentement, dans l'égalité des états, dans la communauté des fins, qu'il faut rechercher, selon moi, les conditions de sa durée. Et ainsi, au lieu d'appliquer au mal des remèdes, parfois nécessaires, mais souvent inutiles et quelquefois funestes, on parviendra peut-être à le prévenir.

M. HENRY BATAILLE

La femme nue [1].

Je n'ai jamais eu d'opinion tranquille et certaine sur le talent de M. Henry Bataille. Sa manière me trouble, me divise, ou plutôt je sens bien qu'elle m'attire et me rebute tout à la fois. Je ne puis céder sans résistance à la séduction qu'il exerce sur mon esprit ; je ne puis non plus m'y refuser sans partage, et je crains tour à tour d'être injuste ou d'être dupe. Cette impression est ancienne ; j'en puis suivre la trace depuis les premières soirées de l'*Enchantement*. Elle a toujours fait de moi un spectateur méfiant, presque hostile, à qui l'on arrachait ses applaudissements malgré lui, et qui gardait, dans ses moments d'admiration, comme une secrète rancune. Après *Maman Colibri*, après la *Marche Nuptiale*, — je ne veux pas

1. *Renaissance*, 27 février 1908.

parler du *Masque* ou de *Poliche* qui n'ont ni les mêmes qualités, ni tout à fait les mêmes défauts — j'avoue avoir éprouvé la même gêne pour la critique que pour l'éloge. Dans le talent de M. Henry Bataille, dans ses combinaisons, dans ses procédés d'expression dramatique, dans ses tours de style, dans son tour d'esprit, quelque chose m'embarrasse et m'incommode. Et sous cette gêne, qui touche par moments à l'antipathie, se constitue pourtant et se fortifie à chaque épreuve nouvelle un sentiment d'estime, de considération et de respect.

J'ai peine à penser, quelque complaisance que j'y apporte, que, dans la préface qu'il écrivit pour la récente édition de son théâtre, M. Henry Bataille m'ait fourni la raison de mon embarras. « C'est toujours et seulement pour ce qu'elle aura contenu de vérité, écrit M. Bataille, qu'une œuvre nouvelle est appelée à subsister dans l'avenir. C'est toujours par ce qu'elle contient de vérité qu'elle choque ses contemporains. » Voilà un décret bientôt rendu, mais je ne vois pas que toute œuvre dramatique appelée à subsister ait commencé par choquer les contemporains; en tout cas, on ne saurait la discerner à cette marque, et peut-être n'y a-t-il d'œuvres vraiment durables, au contraire, que celles qui à chaque génération nouvelle ont pu montrer

une face différente de la même vérité. L'aphorisme de M. Henry Bataille n'a pas plus de valeur générale que les autres formules du même ordre, et je doute même qu'il s'applique avec une entière exactitude à son cas particulier. Ce qui me choque, quant à moi, dans son œuvre, je crois être bien sûr que c'est ce qu'elle contient d'artifice, et non pas ce qu'elle contient de vérité ; c'est l'adaptation volontaire et préméditée à l'art dramatique de moyens empruntés tantôt aux arts plastiques, tantôt à la poésie, et qui, par leur imparfaite application à leur objet, ne suscitent, dans les cas les plus heureux, qu'une impression de bonheur et non de justesse, de raffinement et non de beauté ; c'est la curiosité inquiète et compliquée du goût ; c'est le pittoresque de commande ; c'est le mélange voulu d'ingénuité et de recherche, de simplification et d'amplification verbale ; c'est tout ce que M. Bataille a emprunté à Baudelaire, à Mallarmé, aux Goncourt, à M. Maurice Maeterlinck, et qui est sans doute dans sa préférence et dans son goût, mais qui n'est pas dans sa nature spontanée, et laisse par là une sensation de factice et d'artificiel. Ce qui me choque, c'est ce toucher volontairement incertain des mots qui tantôt rappelle la gamme tâtonnante d'un enfant et tantôt le trait trop brillant d'un

virtuose. Et peut-être est-ce là aussi ce qui choque les autres spectateurs de M. Bataille, lequel pourtant, tout compte fait, n'est pas trop bien venu à se plaindre de l'accueil que lui ont réservé ses contemporains.

Mais, au contraire, si nous avons aimé l'*Enchantement*, ce n'est pas pour des roueries de conduite, ou des élégances de formules, ou des raffinements de décor, ou de la poésie de couplet, c'est parce que l'écrivain qui avait conçu et opposé les caractères de Jeannine et d'Isabelle Dessandes s'affirmait capable de discerner et d'exprimer dans leur clarté véridique une âme d'enfant et un cœur de femme. Si nous avons admiré la *Marche Nuptiale*, c'est que jamais encore on n'avait porté au théâtre un caractère d'une vérité plus fraîche et plus originale que celui de Grâce de Plassans, ni reconnu avec une intelligence plus perspicace ce mélange trouble de mysticisme et de sensualité, d'abnégation et d'orgueil, d'intrépidité et de pudeur, qui est le contenu des âmes vraiment virginales. Les deux premiers actes de *Maman Colibri* devaient leur beauté sobre et pathétique à l'invention toute neuve d'un type de femme en qui la passion maternelle et la passion amoureuse, se manifestant hors de leur succession normale, se confondaient et s'interver-

tissaient tour à tour, et ce n'était pas la vérité de tous les jours, la vérité connue et convenue, mais c'était de la vérité cependant, et je ne vois pas que personne s'y soit mépris. Personne n'a pu douter que l'homme qui avait rendu saisissables par des moyens appropriés des observations aussi profondes et aussi particulières eût le don d'un véritable écrivain dramatique. Et dans la pièce que la Renaissance vient de représenter, la *Femme Nue*, c'est encore par un restant d'artifice que M. Henry Bataille a risqué de déplaire ; c'est par l'expression de plus en plus simplifiée et vigoureuse de sentiments justes et d'émotions vraies qu'il a mérité son succès quasi triomphal.

*
* *

Ce titre, *la Femme Nue*, encore qu'il fût bien de M. Bataille et dispensât presque de la signature, avait déjà, par lui-même, quelque chose d'irritant. On y croit sentir mêlées une arrière-pensée de spéculation et une intention d'élégance ; il est à la fois provocant et provocateur. Que signifie-t-il d'ailleurs ? Dans la pensée de M. Bataille, il désigne à la fois une réalité et un symbole, ou plutôt, pour emprunter à M. Bataille les formules qu'il développe dans sa pré-

face, il désigne le rapport, la concordance d'une « vérité extérieure » et d'une « vérité intérieure ». La vérité extérieure, c'est que Louise Cassagne est modèle de son métier, et, par suite, se déshabille pour poser devant les peintres. La vérité intérieure, c'est que Louise appartient à cette catégorie d'êtres qui, par leur ingénuité instinctive, par la nudité puérile de leurs mouvements ou de leurs passions, se trouveront toujours stupéfaits et désarmés au milieu des êtres d'une espèce plus compliquée. Ils seront pareils à l'enfant parmi des hommes, au sauvage parmi des civilisés. Louise a vécu longtemps au milieu d'êtres semblables à elle, et c'était la condition de son bonheur : l'enfant doit vivre entre les enfants et le sauvage avec les sauvages. Par son mariage avec le peintre Pierre Bernier, par les succès qui procurent audit Bernier la gloire et la fortune, Louise est transportée dans une autre catégorie humaine. La voici désormais aux prises, elle qui est restée la femme nue, avec des êtres que vêtent les conventions, les intérêts, les rapports sociaux de toute sorte. Parmi eux, elle sera toujours une étrangère ; elle sera vaincue d'avance au premier choc, par exemple quand Pierre Bernier, son mari, se sera laissé séduire par la princesse de Chabran.

Je ne sais si j'ai compris très exactement la pensée de M. Henry Bataille, mais je crois que cette analyse sommaire aura déjà pu faire toucher du doigt quelques-uns de ses goûts et de ses dons constitutifs : d'abord la facilité à se laisser séduire par l'apparence de certains mots ou de certaines combinaisons verbales, puis la croyance que le pouvoir de séduction de ces mots est communicable et qu'ils transmettront à l'auditeur toute la force d'évocation poétique ou de commotion sensible dont M. Bataille a cru les charger, enfin et surtout, la curiosité d'expressions ou de personnages à double fond, à double face, qui, comme une étoffe changeante, traduiront à la fois, selon le jour qui les éclaire ou l'œil qui les examine, le rare et le vulgaire, le pathétique et le grotesque, le particulier et le général. Louise Bernier, suivant le point de vue du spectateur, doit apparaître comme la femme nue au sens strict, et comme la femme nue au sens riche, de même que Maman Colibri, par exemple, doit fournir à la fois la représentation d'un type extrêmement spécial — une femme de trente-huit ans, follement amoureuse d'un camarade de ses fils — et la démonstration d'une loi générale, à savoir que les fonctions successives de la femme risquent de se brouiller et de se confondre, quand

on en dérange l'ordre et le temps normal. Mais, dans *Maman Colibri*, la vue générale, qui d'ailleurs était belle et profonde, ne nuisait aucunement au développement particulier du caractère ; bien au contraire, elle en éclairait, elle en étendait le sens, et c'était plutôt le caractère qui nuisait à l'idée en tirant sur soi toute l'attention du spectateur. Ici, je ne sais trop si la théorie est juste, mais il me semble bien qu'elle est inutile, adventice et parasite. Nue ou vêtue, dans la situation où M. Henry Bataille a placé Louise Bernier, toute femme agirait à peu près de la même façon. A certains moments de crise, il semble que la passion dénude les femmes le plus strictement couvertes. N'importe quelle femme, la plus cultivée, la plus raffinée, la plus calculée, dès qu'elle aime, sentirait ce que sent Louise Bernier. La grande allégorie symbolique que veut exprimer ce titre, *la Femme Nue*, encore qu'assez ambitieuse, me paraît donc étrangère, extérieure au drame, surajoutée dans une intention de recherche ou par une illusion d'élégance, et c'est encore de quoi choquer.

Je m'irrite encore, quant à moi, en considérant par quels procédés M. Bataille a tenté, pendant deux actes et demi, de renouveler et d'accommoder à un goût plus rare le plus rebattu des sujets. Que Bernier, le jour même où lui

échut la médaille d'honneur, se résolve à épouser sa maîtresse, que la fortune lui vienne, qu'il se sente embarrassé, une fois glorieux et riche, par les naïvetés, les incartades d'une maîtresse qui n'a pu, du fait même qu'elle appartient à la catégorie des femmes nues, évoluer en même temps que lui, que la beauté et la splendeur d'une princesse lui tournent la tête, qu'il hésite pourtant entre la tentation de l'amour nouveau qui lui est venu et le sentiment de la tendresse qui lui reste, cette histoire en vérité ne nous était pas contée pour la première fois. Elle rappelle, par l'arrangement des faits et des personnages, *Snobs* de M. Gustave Guiches, *la Veine* et surtout *Monsieur Piégois* de M. Alfred Capus; le problème moral qu'elle implique était posé dans *les Mouettes* de M. Paul Adam. Sans doute, M. Bataille a sa façon, qui ne ressemble guère à celle de M. Capus. Mais, si toute la première moitié du premier acte, qui est la restitution d'un milieu et la composition d'une atmosphère, paraît surprenante d'esprit, d'adresse, de mobilité juste, la scène qui le termine, la grande scène où Louise et Bernier évoquent au seuil de la vie nouvelle toute la misère passée, n'est qu'un morceau de facture où la virtuosité même devient un défaut. La scène d'amour de la Princesse et de Bernier, au second acte, est

faite de détails choisis et de couplets rapportés. Le plus grave, c'est que M. Bataille, trop occupé de l'ornement superficiel, laisse subsister une douteuse confusion dans les sentiments ou les mobiles de ses personnages. Le caractère de la Princesse, peut-être volontairement, reste énigmatique. Elle veut pousser Bernier au divorce, divorcer elle-même, puis épouser son amant. Nous ignorons si elle agit sous l'impulsion d'une passion sincère, ou par caprice, ou par méchanceté, ou par le goût d'affirmer sa force et son pouvoir. Bernier, de son côté, n'est-il qu'un mari fatigué d'une femme inégale, ou un snob à qui les splendeurs d'un grand nom ont tourné la tête, ou tout simplement un homme amoureux ? Ici encore, malgré quelques précautions de l'auteur, la plus grave incertitude subsiste. C'est sur une sorte d'équivoque que le drame va s'engager.

* * *

Mais, dès qu'il s'est engagé, tout change. Vers la seconde moitié du troisième acte il semble vraiment qu'une œuvre nouvelle commence, forte, grave et sérieuse, à laquelle l'appareil et l'ornement seront inutiles, puisqu'elle touchera de la vérité humaine. Ou plutôt la valeur des

choses exprimées va désormais influer du dedans, si je puis dire, sur les procédés d'expression. L'artisan de mots et l'auteur dramatique se trouveront enfin en harmonie, d'accord, au pair, au lieu que, tout à l'heure, l'un essayait vainement de suppléer ou de masquer l'autre. Ce changement s'annonçait déjà dans la scène où Bernier, sommé par la Princesse de hâter son divorce, laissait transparaître par des mots courts, des phrases hésitantes, son trouble intime et son remords. Il éclate avec l'irruption soudaine de Louise dans le conciliabule des deux amants, avec cette entrée brutale qui fit courir soudain dans la salle comme un air plus vivace et plus fort. Voici l'homme tenu de choisir, cerné entre les deux femmes qui se le disputent, ne pouvant mentir sans perdre l'une ou dire vrai sans déchirer l'autre, partagé d'ailleurs entre des émotions presque également puissantes, puisque nous savons que sa pitié pour Louise n'est pas de surface et de commande, mais qu'il est attaché à elle par toute la tendresse fidèle de son cœur. Chacune des femmes, dans ce tragique conflit, va jusqu'à l'excès de son caractère. La Princesse discute, débat, impose, Louise menace, insulte, supplie, passe de la résistance farouche à une sorte d'abattement désespéré, tour à tour bête sauvage et bête bles-

séc. Le cœur de l'homme n'hésite pas, et c'est vers l'amour qu'il veut aller, mais sa volonté hésite, et c'est presque à son insu que Pierre déclarera la vérité. C'est ainsi que la vérité se fait jour : malgré les hommes. Il suffit cependant; Louise a compris. Elle venait tenter un dernier appel à l'amour, mais elle ne veut pas retenir malgré son désir l'homme qu'elle aime. Elle s'enfuit, sans savoir où, devant sa rivale inébranlable, mais laissant Pierre presque incertain de son droit et de son bonheur.

Nous la retrouvons dans la maison de santé où on la transporta après qu'elle se fut logé une balle dans la poitrine. Pourquoi décida-t-elle de disparaître ? Pour laisser à Pierre la liberté d'un autre bonheur ? Par excès de désespoir ou de souffrance ? Par un instinct obscur d'être blessé qui veut abréger l'agonie ? On ne sait trop. Quoi qu'il en soit, la malheureuse n'a pas même réussi à mourir. Elle est à peu près guérie; son mari vient la voir chaque jour ; il est très doux. Mais Louise sait qu'il n'a pas cessé de rencontrer secrètement la Princesse ; elle ignore s'il a renoncé à ses projets de divorce et de départ. Une explication est donc nécessaire entre le mari et la femme, et elle éclate dès que la femme est assez forte pour la provoquer ou la supporter. Scène presque admirable, celle-là, que madame

Bady joua avec une sorte de prescience tragique, et M. Guitry avec cet art extraordinaire qui n'a jamais été, qui ne sera peut-être jamais surpassé ; scène presque intolérable, dont nous attendions l'issue comme un soulagement, et que pourtant nous aurions voulu prolonger encore. Pierre Bernier expose à sa femme que devant une souffrance comme la sienne tout doit s'incliner. Madame de Chabran et lui ont donc renoncé d'accord à leur dessein. Elle ne quittera pas son mari, et lui ne quittera jamais Louise. Et sans doute Bernier attend-il alors une effusion de joie et de gratitude, mais Louise garde son air d'anxiété triste, interroge doucement. Pierre verra-t-il toujours la Princesse ? L'aime-t-il toujours ? Ce qu'on lui offre, c'est la sécurité, la vie tranquille ; ce qu'elle veut, c'est le bonheur, son bonheur à elle, le même qu'on lui laissa intact durant tant d'années. Pierre répond que l'amour n'est pas indispensable au bonheur, qu'ils se sont aimés longtemps, pendant toute leur jeunesse, que leurs sentiments ont bien pu se transformer comme leurs visages, et qu'il n'y a pas que l'amour au monde, mais aussi la confiance, la tendresse, la résolution de se dévouer au bonheur de l'être qu'on a choisi. Louise écoute docilement, et elle comprend peu à peu, et elle laisse entendre qu'elle ne sait pas distinguer son

bonheur de son amour. Mais quoi? dépend-il de Pierre qu'il n'ait pas cessé d'aimer Louise? Il offre tout ce qu'il a, il donne tout ce qu'il peut : sa vie, son sacrifice, jusqu'à sa volonté, car si l'on pouvait choisir, ou prolonger, ou recréer l'amour, c'est Louise qu'il aimerait. Cette fois, Louise a bien compris : elle sait désormais que tout est fini pour elle, et elle se lamente affreusement sur la cruauté de son sort. Et elle a touché en effet la pire souffrance de l'amour, cent fois pire que celle de la trahison, c'est-à-dire la certitude acquise, clairement acquise, que ce qui avait été vivant ne vit plus et qu'on le contemple devant soi comme un cadavre. Pierre comprend aussi; de toute sa force il voudrait rendre le calme et la paix à cette femme dont le bonheur lui est nécessaire. Mais la seule consolation qu'elle attende est la seule qu'il ne puisse lui donner. Il peut tout et veut tout pour elle, hors l'aimer. Et c'est ce qu'il dit, ce qu'il répète, sans méchanceté, avec la seule préoccupation d'expliquer, d'arranger les choses, de s'excuser aussi, bien que ce ne soit pas sa faute. Ce n'est la faute de personne, quand de deux amants l'un aime encore et l'autre n'aime plus.

« On guérit comme on console, nous n'avons pas dans le cœur de quoi toujours pleurer et toujours aimer ». C'est La Bruyère qui l'a dit,

et moi j'inclinerais au contraire à penser que l'amour est indélébile, incurable, ou du moins qu'on n'en guérit jamais que par un nouvel amour. Rien n'interrompra la souffrance de Louise, jusqu'au jour où il lui adviendra d'aimer un autre homme. Le verdict qu'elle attend, qu'elle provoque et qui finit pas tomber sur elle avec une si rude netteté, c'est peut-être la misère de sa vie entière. Et, devant une telle détresse, il est presque consolant de penser que rien n'est si rare au monde que l'amour.

*
* *

On a entendu les spectateurs et les critiques s'extasier sur la cruauté de cette scène, les uns avec une secrète révolte, les autres avec une secrète admiration. La scène est cruelle, peut-être, mais dans la conduite de Pierre Bernier qu'y a-t-il de si cruel? Songez à l'ampleur de sa concession, de son sacrifice. Cette femme qu'il s'engage à n'abandonner jamais, à garder toujours le plus près de soi, pour la tranquillité de qui il sacrifie son rêve le plus grand et le plus doux, cette femme est l'ancien modèle qu'il a tiré de la boue, haussé à la fortune, à la gloire, à la considération. S'il faut balancer les comptes, n'est-ce pas encore une infinie reconnaissance

qu'elle lui devra? Que de femmes irréprochables, égales à l'homme, accepteraient avec satisfaction et gratitude la transaction que Bernier propose à son ancienne maîtresse! Pierre Bernier n'est pas cruel; il est très juste, il est très bon, et M. Henry Bataille a expressément voulu qu'il fût tel, et là est la signification, la beauté réelle de cette scène. C'est la bonté même de Bernier qui atteste l'épuisement de son amour. Sa bonté est trop clairvoyante, trop pitoyable, trop équitable, trop tranquille; elle délimite trop exactement ce qu'elle concède et ce qu'elle réserve. Et de telles façons d'être bon sont peut-être la seule preuve irrécusable que l'amour d'un homme est fini, que toute virtualité d'amour est éteinte, qu'il ne subsiste en lui que l'amitié, la commisération, la tendresse, tous les sentiments qui excluent l'amour.

Ni Pierre Bernier, ni Louise Bernier ne s'y méprennent. Toutes les protestations, tous les engagements de l'homme n'ont pour la femme qu'un sens, plus apparent à chaque réplique : « Il ne m'aime plus ; il ne m'aimera jamais plus. » Les questions de la femme, dans leur précision inquiète, timide, obligent l'homme à formuler avec une clarté grandissante le sentiment dont la conscience emplit son cœur : « Il est vrai ; c'est elle que je voudrais aimer encore, puisque je sou-

haite son bonheur avant toute chose; mais je ne l'aime plus. » Nulle dureté de sa part; du moins, nulle dureté volontaire. Mais la vérité, tout comme le mensonge, est un engrenage dont on ne peut se tirer à son gré. Il faudra que l'homme aille jusqu'à l'extrémité de sa confession atroce. Des paroles de raison, de douceur intelligente et modérée vont devenir ainsi comme des moyens de torture. Il semblera que cette femme, qui sort à peine de la mort, vienne de mourir sous nos yeux une seconde fois. Elle a risqué bien inutilement le sacrifice de sa vie. Nous avons pu croire que son suicide aurait tout changé; elle l'a cru; Pierre et sa maîtresse se le sont imaginé pareillement. Et rien n'est changé, au contraire; tout se retrouve comme auparavant. Ce n'était rien d'avoir modifié les intentions, les résolutions, les actes; il aurait fallu transformer les sentiments.

Je ne vois rien de forcé ni d'arbitraire dans le caractère de Louise Bernier. Pour l'éclairer dans tout son jour, je l'opposerais volontiers à un autre personnage de M. Bataille, à la Geneviève Demieule du *Masque*. Geneviève, femme de l'auteur dramatique André Demieulle, a subi toutes les trahisons, toutes les humiliations, toutes les ignominies. Elle les a subies avec courage et sans se plaindre, parce qu'à travers tant d'infi-

délités cyniques André Demieulle n'avait pas cessé de l'aimer. A sa manière, bien entendu, avec beaucoup d'égoïsme et de lâcheté, mais on aime selon sa nature. Un jour, Geneviève s'en va, sans colère, sans haine, simplement parce que l'excès de la souffrance a dépassé sa force ; puis, quelques mois plus tard, elle retrouve André Demieulle qui lui demande d'essayer à nouveau la vie commune, et, presque aussitôt, elle y consent. Cependant André ne fait aucune promesse, n'annonce aucun sacrifice, ne prend aucun engagement. La vie sera ce qu'elle a été, et Geneviève s'y résigne. C'est que toutes les résignations sont possibles à une femme qui se sent encore aimée. A n'envisager que les actions ou les paroles, André Demieulle est cent fois plus dur, plus méchant que Pierre Bernier ; mais il aime encore, de la même façon qu'il aima, tandis que Bernier n'aime plus. Et c'est pourquoi les accommodements, les acquiescements qu'admet Geneviève Demieulle sont interdits à Louise Bernier. Entre Louise et son mari le conflit prend l'irrémédiable netteté d'une contradiction logique. Louise ne peut pas vivre avec Pierre sans que Pierre l'aime. Pierre veut vivre avec Louise, mais il ne peut plus l'aimer.

Ce conflit est tragique plutôt que dramatique, en ce sens qu'il ne dépend aucunement des

circonstances, mais des sentiments, que la position de chacun des personnages, considérée isolément, est inattaquable en raison ou en morale, et que, néanmoins, leur opposition ne peut se résoudre par aucune espèce de moyen terme, de combinaison pratique ou de concession sentimentale. Le propre de la tragédie est de poser de ces conflits insolubles, et qui ne peuvent que se trancher au dernier acte par la disparition d'un des héros en lutte. Racine eût fait disparaître au dénouement Louise Bernier, et c'est bien aussi ce qu'a fait en réalité M. Bataille. Il ne l'a pas supprimée absolument, parce que le revolver avait déjà servi, et que le public supporterait mal la succession de deux suicides en deux actes, mais cependant il l'a fait disparaître. Un ami d'autrefois apparaît, qui l'enlève au moment fatal comme Diane dérobe Iphigénie sur l'autel du sacrifice. La déesse est représentée ici par Rouchard, peintre paysagiste, et nous savons que Rouchard fut, avant Bernier, l'amant de Louise, qu'il fut quitté pour Bernier et ne s'en consola jamais. Divers indices nous avaient dénoncé la persistance secrète de l'amour de Rouchard, et un de nos plus savants dramaturges, à côté de qui j'assistais à la représentation, m'avait désigné Rouchard, dès le premier acte, avec ces paroles prophétiques : « En voilà

un que nous reverrons pour le dénouement. » Nous le revoyons en effet pour le dénouement, et le dénouement est même constitué par son retour. Il arrive quand Louise Bernier sort à peine de son affreuse scène avec Pierre ; elle se jette dans ses bras, ce qui est tout naturel, et Rouchard dit : « Tu as assez souffert avec ces gens-là. Viens avec moi. Partons tout de suite. » Louise le suit aussitôt, et, quand Bernier reparaît quelques minutes plus tard, la chambre est vide. C'est la suppression tragique. Il faut bien que ce soit aussi une ruse de théâtre, puisque le savant dramaturge l'avait vue venir de si loin. Mais doit-on proscrire les habiletés quand elles ne coûtent rien à la vraisemblance et à la logique? J'admets et j'approuve, quant à moi, la scène de Louise Bernier et de Rouchard, parce que j'y vois le point de rencontre, ou plutôt la coïncidence d'un artifice adroit de métier et d'une observation heureuse. Il est probable, il est vrai qu'en l'état où est Louise, le seul sentiment qui puisse consoler une femme, ou tout au moins lui rendre la vie acceptable, est d'éprouver qu'elle peut encore être aimée. Elle se rejettera de toute sa force dans la certitude, dans la possession de cet amour. Elle admettra plus volontiers de vivre auprès de l'indifférent qui l'aime qu'auprès de l'amant

adoré qui ne l'aime plus. Elle ne sera pas heureuse, sans doute, mais elle ne peut plus être heureuse, et c'est précisément ce que l'auteur a voulu montrer.

*
* *

J'ai poussé cet examen dans un détail que je sens trop minutieux. Mais on voit assez que le cas de M. Bataille est un cas qui m'obsède, et je ne me flatte pas, cette fois encore, d'avoir exactement dressé mon bilan. Ce que je puis dire de plus précis, et ce qui me paraît résulter le plus clairement pour moi de cette nouvelle réflexion, c'est qu'en somme le talent de M. Bataille gêne mon goût et satisfait mon intelligence. M. Bataille est un homme qui voit clair dans les actions et dans les passions humaines. Il est également capable de saisir les traits qui constituent un caractère original, et les rapports psychologiques d'où l'on peut tirer des lois générales. Son observation est perspicace, audacieuse, courageuse, et par là il sait donner à la vérité un air d'invention et de nouveauté. Son métier, que gêne trop souvent la multiplicité et l'enchevêtrement de ses préoccupations, est, par moments, un métier de maître. Je sens tout cela, et je voudrais aider à le sen-

tir ceux qui n'en sont pas convaincus, et j'ajoute encore que ces magnifiques dons, déjà manifestes à la représentation, prennent plus d'évidence encore à la lecture. Et néanmoins mon goût reste effarouché par ce que j'ai nommé l'artifice de M. Bataille, par ce que je vois de factice dans le travail de son style, par toute sa manière d'ouvrier d'art qui rajoute une scène à un acte, ou un couplet à une scène, ou une image à une phrase, ou une épithète à un mot, comme on pique une broderie sur une étoffe ou une pierre dans un métal.

Comment empêcher que cette gêne rétroagisse sur l'admiration ? Dans cette *Femme Nue*, où les dons de M. Bataille ont trouvé tout leur emploi, la situation dramatique me paraîtrait encore plus belle si l'auteur m'y avait conduit d'une façon plus logique et plus pure, s'il avait donné à la justification des caractères et à la définition des sentiments tout l'effort que lui ont coûté le pittoresque, le raffinement, l'ornement verbal. Et certes, je n'ignore pas que, dans l'intention de M. Bataille, cette recherche n'est pas étrangère à l'effet. Elle y concourt, pense-t-il, comme un de ses éléments indispensables. C'est par ce moyen qu'il prétend traduire « les résonances obscures, tout le langage intérieur, tout le lyrisme refoulé, l'inexprimé

des volontés, des souffrances, des élans et des désirs. » Et ainsi M. Bataille me répondrait sans doute qu'il voit la vérité où je vois l'artifice, et peut-être la convention où je vois la vérité. La vérité, pour M. Bataille, c'est ce qui s'évoque, ce qui se suggère, plutôt que ce qui s'exprime. Mais je suis ainsi fait, quant à moi, que les procédés de M. Bataille, dès qu'ils sont isolés de leur objet, dès que je les perçois dans leur jeu, contrarient plutôt qu'ils n'excitent ma faculté d'évocation intérieure. Et j'obéis au contraire aux suggestions de l'écrivain, dès que je perds de vue sa mécanique, et que j'entends ses personnages au lieu d'entendre sa voix. C'est l'orgueil de M. Bataille, et je le conçois, de rechercher au théâtre une vérité plus nuancée, plus intérieure, plus difficile. Il est possible que ce mode de vérité dramatique ne supporte pas les procédés d'expression trop brutaux, trop définis, et qu'elle ne puisse être perçue en effet que par une sorte de suggestion, analogue à celle qu'exercent sur l'auditeur la poésie et la musique. Mais assurément, si la suggestion exercée est de même nature, elle ne peut être procurée par les mêmes moyens, et c'est de quoi M. Bataille a pu se convaincre déjà et se convaincra chaque jour davantage. Il ne s'agit pas au théâtre de placer le spectateur dans

un état de vague émotivité poétique. Il s'agit de lui rendre pleinement intelligibles les sentiments posés et les actions représentées ; il s'agit d'assurer la communication et l'échange entre sa sensibilité et celle des personnages que meut le drame. Un mot parfois, un geste peut y suffire, et j'accorderais volontiers à M. Bataille que rien n'est plus significatif, au théâtre, que l'ellipse heureuse, ou le raccourci juste. Mais il faut alors que la formule elliptique ou raccourcie déborde, éclate de vérité concrète et de contenu réel. La valeur évocatrice d'un geste ou d'un mot correspond ainsi à la surabondance de sa valeur expressive, et non pas au fait qu'il caresse l'œil ou l'oreille comme une touche jolie dans un tableau ou le timbre heureux d'un instrument dans un orchestre.

Je n'entre pas plus avant dans cette discussion, qui est importante, mais qui serait sans fin. Je ne voulais que préciser et rendre sensible une impression assez compliquée. Et peut-être me suis-je borné, en fin de compte, à expliquer que j'aime M. Bataille pour ce que je juge ses mérites et ne l'aime point pour ce que je nomme ses défauts. C'est à quoi se réduit communément la critique. Il ne m'échappe pas que beaucoup des admirateurs de M. Bataille renverseraient mon jugement, ce qui ne peut

qu'augmenter la considération pour une œuvre capable d'inspirer des opinions si mêlées. Et d'ailleurs, quand la valeur d'une œuvre est certaine, rien n'est plus vain que de chercher la balance exacte de ses qualités et de ses vices. Nous ignorerons toujours si les uns n'étaient pas la condition nécessaire des autres, et nous savons, par toute la leçon de l'expérience et de l'histoire, combien les défauts d'une œuvre s'effacent vite, pourvu que ses qualités la fassent durer.

M. HENRY BATAILLE

Le Scandale [1].

Il n'y a décidément pas de tempérament dramatique plus difficile à saisir et à définir que celui de M. Henry Bataille. Sur la qualité et l'originalité de son talent, sur la place qu'il s'est assurée dans la génération à laquelle il appartient, nulle contestation n'est plus possible. Voici qu'il impose à la critique et au public cette sorte de respect qui s'attache ordinairement à la maîtrise. Et l'on voit bien que le spectateur qui n'applaudirait pas, qui n'admirerait pas une pièce de M. Henry Bataille, commencerait déjà à se donner tort et à s'en estimer moins. Cependant ses dons sont si complexes qu'on parvient malaisément à en saisir l'équilibre et le rapport. Est-il surtout un poète, représente-t-il au théâtre, contre les procédés et le métier, la pure

1. *Renaissance*, 30 mars 1909.

liberté de l'art? Est-il, au contraire, un ouvrier dramatique plus raffiné que les autres, et assez subtil pour donner à des inventions artificieuses et factices l'apparence de l'inspiration et de la vérité? Son don principal est-il un don d'arrangement, de pittoresque, de mise en scène, où l'on retrouverait l'influence de sa première éducation qui fut, comme on sait, celle d'un peintre? Il y a de tout cela chez M. Henry Bataille, et beaucoup d'autres choses encore. Il réunit en lui bien des variétés, il concilie en lui bien des contradictions. Mais je crois que sa qualité centrale, sa qualité essentielle, reste, malgré tout, l'intelligence. Sa vue des caractères et des sentiments ne correspond pas à une illumination, à une divination, mais à une connaissance intellectuelle et réfléchie. Il sait voir, il sait rapprocher, il sait conclure. Il est un psychologue, un observateur véridique des âmes. Il les saisit sous des aspects justes et inattendus qui prêtent à la réalité un air de paradoxe ou de découverte. Et c'est en ce sens que son théâtre, malgré tant de différences d'exécution et de facture, peut rappeler parfois le théâtre ibsénien.

* * *

Ce qui fait la valeur du *Scandale*, ou tout au

moins de la première partie du *Scandale*, c'est encore une fois ce don si rare de percevoir, de restituer les vérités troubles et difficiles du cœur. Charlotte Férioul, femme d'un riche industriel de Grasse, est venue passer une saison d'eaux à Luchon avec son mari et ses deux enfants. Elle a trente-cinq ans environ, elle est honnête, elle est heureuse, elle est tranquille, Maurice Férioul est le meilleur des hommes et des maris. Pourtant il subsiste quelque chose, dans le cœur et dans les sens de Charlotte, qui n'a jamais été satisfait, ni même éveillé. Or, au même hôtel que les Férioul, loge un rastaquouère, du nom d'Artanezzo, qui est hardi et beau comme il paraît que le sont beaucoup de rastaquouères, et M. Pierre Veber, dans un charmant petit roman qui s'appelle *L'Aventure*, avait déjà fort plaisamment posé ce type. En un jour, en une heure, l'irréprochable Charlotte tombe dans les bras d'Artanezzo. Cela peut sembler prompt, mais toutes les circonstances qui expliquent une chute si brusque, tous les mobiles qui la déterminent sont indiqués avec le tact le plus ingénieux et le plus fin. Charlotte, en effet, n'est pas chez elle; elle est séparée de toutes ces habitudes qui sont un des éléments de la vertu. Elle subit cette poésie banale mais enivrante qui se dégage des lieux de plaisir cosmopolites : liaisons promptes et dé-

parts soudains, parfums de fleurs, valses de Tziganes, feux d'artifice sur les terrasses, toutes ces influences sournoises qui entêtent et détournent de soi-même. Artanezzo n'est pas un homme d'ici, c'est un étranger, un passant venu d'au-delà de l'horizon, et il semble à la fois que les femmes soient plus promptement séduites et moins arrêtées dans leur pudeur vis-à-vis d'êtres d'une autre race. Enfin, et cette raison eût suffi, Charlotte Férioul est au moment de la crise à laquelle n'échappent pas les femmes qui n'ont pas été passionnément aimées, ou qu'elles n'évitent du moins que par hasard et par bonheur.

Charlotte devient donc la maîtresse d'Artanezzo, et elle l'est de tout son cœur, de tout son corps, de toute sa force. Mais voici qu'un soir de fête, sur la terrasse du Casino, Charlotte reçoit la révélation brutale de ce qu'est réellement l'individu à qui elle s'est donnée sans le connaître. C'est un aigrefin, un écumeur de cercles, réduit aux emprunts et aux combinaisons louches, et qui, pour prendre une banque ou payer sa note d'hôtel, va jusqu'à se faire offrir par Charlotte une bague de diamant. En un instant la honte et le dégoût étouffent Charlotte, et nous la sentons vomir d'un coup cet amour comme une nourriture empoisonnée. Pourtant elle n'est pas au bout de ses humiliations et de ses terreurs.

Les femmes et le jeu ne sont pas les seules industries qu'exploite le bel Artanezzo, et un maître chanteur s'ajoute au ruffian. Revenue chez elle, à Grasse, Charlotte reçoit des communications équivoques et menaçantes. On a des preuves contre elle : ses lettres, le diamant. Elle répond d'abord par quelques envois d'argent, puis elle ne répond plus, et elle commence à espérer un peu de repos, quand un beau jour on annonce à Maurice Férioul la visite d'Artanezzo. Charlotte imagine en vain mille ruses pour empêcher la rencontre de son mari avec ce bandit, qui espère probablement trouver plus de profit dans la dénonciation que dans le chantage. La conversation a lieu cependant, et dans une chambre contiguë à celle où se trouve Charlotte. Si bien que nous avons l'émouvant spectacle de cette femme éperdue, guettant à travers la porte l'accent des voix, imaginant, dans le désespoir et l'effroi, cet entretien dont dépend sa vie.

Mais il faut marquer avec plus de précision de quels sentiments se compose ce désespoir de Charlotte. Ils sont de deux sortes bien définies, et à chaque série pouvait correspondre un développement dramatique différent. Il y a d'abord la catégorie de sentiments, assez faciles et banaux à construire, qui se rattachent à Mau-

rice Férioul : la peur, l'humiliation, l'idée de la souffrance injustement infligée par elle à cet homme qu'elle aime encore et que même elle n'a jamais aimé davantage, la terreur du châtiment, c'est-à-dire du divorce et de la séparation d'avec ses enfants. Il y a, en second lieu, les sentiments qui se rapportent à Artanezzo, et voilà ce qu'un autre homme que M. Bataille n'eût sans doute pas aperçu. Ce qu'il y a d'intolérable en effet dans la situation où Charlotte se trouve enfermée, ce n'est pas seulement la vue de l'avenir, mais le souvenir du passé. Pour que la vie lui redevienne possible, il ne lui faut pas seulement l'ignorance ou le pardon de son mari, mais son propre pardon à elle. Il faut qu'elle puisse parvenir à se composer de sa faute une idée supportable, et ainsi, tout au fond des choses, le destin de Charlotte ne dépendra pas tant de la tolérance plus ou moins grande de Férioul que de la canaillerie plus ou moins certaine d'Artanezzo. Bien que détachée radicalement de son amour d'une semaine, elle demeure encore liée, subordonnée à l'amant. Selon qu'Artanezzo descendra de plus en plus bas dans la honte, ou tentera quelque effort tardif de rénovation morale, l'aventure de Charlotte se transformera rétrospectivement à ses yeux. Cette aventure sera ce à quoi une femme comme

elle peut ou ne peut pas consentir. Une sorte d'instinct de conservation l'obligera ainsi à préserver, et, s'il se peut, à réhabiliter l'amant indigne. Non par un reste de tendresse, mais, comme le dit Charlotte elle-même avec tant de force et de profondeur, « pour sauver l'honneur de sa faute... »

* * *

Dans son entrevue avec Maurice Férioul, Artanezzo s'est borné à prendre contact, sans rien divulguer encore, et voici que, se retrouvant seul avec Charlotte, le coquin se sent pris de trouble, de remords et d'une sorte de délicatesse subite. Une âme de bandit n'est pas plus simple qu'une âme d'honnête homme, et peut-être Artanezzo a-t-il éprouvé pour Charlotte quelque chose qui ressemble à de l'amour vrai. Spontanément, il désavoue le commencement de chantage auquel il s'était livré, restitue les lettres compromettantes, et s'il ne rend pas la bague de diamant, c'est que ce joyau est resté en gage entre les mains d'un bijoutier de Luchon. Charlotte, à son tour, empêche l'arrestation d'Artanezzo qu'un confident zélé, le médecin Jeannetier, voulait faire coffrer sans plus de réflexion. Voilà donc Charlotte dévouée au salut de l'homme

qui l'a perdue, et la situation n'est pas moins logique que forte. Mais cependant un nouveau danger menace l'aigrefin. Le bijoutier, induit en confiance par le diamant, a consenti à Artanezzo divers prêts pour lesquels il affirme que la garantie de madame Férioul lui avait été promise. N'étant pas payé, il a déposé une plainte en escroquerie, et ainsi du témoignage de Charlotte, de son déni ou de sa reconnaissance des emprunts contractés par Artanezzo, dépendra la condamnation ou l'acquittement. Il est difficile et dangereux pour Charlotte d'aller à Paris, où le procès se juge, plus dangereux encore de déposer. Les soupçons de son mari peuvent être éveillés, et cependant elle se décide au périlleux voyage, tant il est vrai qu'en cet instant de sa vie, elle dépend plus étroitement encore de l'amant qu'elle n'aime plus que du mari qu'elle aime.

M. Bataille pouvait aller plus loin encore en ce sens, et quelle belle pièce il eût écrite s'il l'eût poussée jusqu'au bout dans cette direction! Mais dès ce moment, l'action dévie. Du conflit de la femme avec l'amant, ou plutôt de la femme avec elle-même, nous passons au conflit connu de la femme et du mari. Je le regrette, pour ma part, bien que la vérité m'oblige à reconnaître que les deux derniers actes du

Scandale ont été accueillis avec plus de chaleur encore que les deux premiers. Il ne sera plus question de l'amant, et le mari seul occupe la scène. Pour se tenir au courant du procès d'Artanezzo, Charlotte a eu recours aux offices d'un certain Parizot, greffier à Grasse, qui se trouve être le débiteur peu solvable de Maurice Férioul. C'est à Parizot que Maurice Férioul, mis en défiance par certains indices, et particulièrement par l'annonce du départ de Charlotte pour Paris, arrache l'aveu de la vérité. La scène a été jouée par M. Lucien Guitry avec cette science et cette autorité prodigieuses auxquelles personne ne résiste, et le public moins que personne. Parizot, odieusement menacé de la saisie et de la ruine, livre enfin le secret de Charlotte, si bien qu'en fait de chantage, on ne sait trop, de Férioul et d'Artanezzo, qui s'y livre de la plus haïssable façon. Sur quoi Férioul appelle sa mère, ses enfants, ses domestiques, et, devant la famille assemblée, il traîne enfin Charlotte — laquelle achevait de boucler ses malles — pour la flétrir et la répudier devant tous.

La salle entière a protesté contre ce projet d'exécution brutale. Mais c'est mal connaître M. Bataille que de n'avoir pas compris que cette protestation était par lui prévue et escomptée.

Au dernier moment, en effet, quand Charlotte, tremblante d'angoisse, attend la sentence qui va la frapper, voici que le geste dénonciateur de Maurice se détourne d'elle, et désigne inopinément son fils. « Je veux que vous sachiez tous que... que... que Riquet s'est fait renvoyer du lycée ». Le soulagement du public s'est donc résolu en d'interminables applaudissements, et rien n'est plus sûr que de tels effets. Pousser au-delà du vraisemblable la colère et l'esprit de vengeance d'un personnage, afin qu'un mouvement tout naturel d'hésitation et de pitié prenne les proportions d'un coup de théâtre, c'est un procédé dont je puis bien dire cependant que l'emploi n'est pas absolument loyal, pas digne en tout cas d'un écrivain tel que M. Henry Bataille. Quoi qu'il en soit, Férioul renonce à la vengeance, et ses réflexions, pendant la brève absence de Charlotte, le confirment dans sa résolution de pardon et d'oubli. Il sait que lui-même ne fut pas toujours sans reproche, et, pour le lui rappeler, M. Bataille fait passer devant lui, dans une scène d'ailleurs délicieuse, une petite madame Auger, une maîtresse d'autrefois. Son indulgence alimentera le scandale qui déjà commence à couver; elle lui coûtera un siège au Sénat, ainsi que le Préfet vient le lui signifier, mais peu importe. Quand Charlotte

revient de Paris, elle trouve en Maurice un mari qui n'a jamais rien su. Je supposais que la pièce s'achèverait ainsi, sans explication entre le mari et la femme, la vie se reformant au point où elle s'était interrompue, de façon que Charlotte doutât toujours si son mari avait ignoré ou avait voulu oublier. Mais M. Bataille a placé à l'extrême fin du dernier acte cette explication, heureusement évitée jusque-là, de façon à clore la pièce sur un effet qui n'a pas été moins applaudi que le précédent. Charlotte, étendue sur le canapé, écoute en sanglotant les paroles consolantes et graves de Maurice. « Nous serons malheureux ensemble, dit Maurice, et puis nous nous consolerons, et qui sait, nous nous aimerons peut-être encore... » Et Maurice s'aperçoit tout à coup que, pendant ce discours, Charlotte, épuisée par trois nuits d'insomnie, s'est endormie doucement.

*
* *

Le succès du *Scandale* n'a pas été douteux un instant. Il n'a aucunement souffert de cette dualité dans le développement qui est mon objection principale, et je répète encore qu'il s'est affirmé avec une vivacité particulière pendant la partie de la pièce que je juge la moins ori-

ginale et du moindre prix, c'est-à-dire durant les deux derniers actes. Tout compte fait, je ne crois pas qu'on puisse cependant considérer *le Scandale* comme une œuvre égale à *la Marche Nuptiale* ou à *la Femme Nue*. La conception n'en est pas moins haute, mais l'exécution en est, à mon gré, ou moins courageuse ou moins complète. J'entends l'exécution dramatique, c'est-à-dire la conduite de l'action, car pour la présentation et la conduite des scènes, pour le dialogue et son accompagnement lyrique, on retrouvera dans *le Scandale* toutes les sortes de charme habituelles à M. Henry Bataille. Ce sont toujours les mêmes développements d'images, les mêmes couplets mélodiques, les mêmes scènes à deux personnages conduites comme des chants alternés. Ces procédés donnent parfois l'impression de l'ornement, de l'arabesque, de la fioriture, mais ils procurent aussi une sensation puissante et rare, celle d'une atmosphère agrandie autour de l'action, si je puis dire, d'un horizon scénique plus étendu, plus libre, plus spacieux. Ce sont toujours, provoquées par une phrase, un mot, quelquefois par un effet de mise en scène, les mêmes secousses intenses et pathétiques, les mêmes bouffées soudaines d'émotion et de poésie entrant brusquement dans le drame comme par une fenêtre ouverte.

C'est enfin tout ce qui fait que M. Bataille est lui-même, et que dans une pièce moins bonne, comme dans une pièce meilleure, ce qu'il écrit n'appartient et ne ressemble qu'à lui seul.

M. GEORGES DE PORTO-RICHE

Amoureuse [1].

Il ne faut pas tant louer la Comédie-Française d'avoir introduit *Amoureuse* dans son répertoire que s'étonner que cette pièce fameuse n'y figurât pas depuis longtemps. Voici longtemps que l'enthousiasme un peu déconcerté qui accueillit dans sa nouveauté la comédie de M. Georges de Porto-Riche s'est changé en une admiration solide, certaine et sûre d'elle-même, qui ne redoute plus de surprise et ne risque pas de déception. Vieille de moins de vingt ans, *Amoureuse* a déjà sa place marquée dans l'histoire littéraire, et c'est comme d'une pièce classique qu'on en doit parler.

La valeur de l'œuvre s'impose aujourd'hui si naturellement à nous qu'il faut même un effort d'esprit pour concevoir que, chez les spec-

1. *Théâtre-Français*, 5 juin 1908.

tateurs de 1891, une sorte de surprise se soit mêlée à l'applaudissement. Leur surprise était cependant légitime. On leur présentait directement, sans préparation, sans gradation, une œuvre qui se plaçait d'un coup à l'extrémité d'un genre totalement nouveau, une œuvre à laquelle bien des œuvres ont ressemblé depuis lors, mais qui ne ressemblait à aucune autre. La manière était nouvelle, et l'on n'avait jamais connu au théâtre, sauf peut-être dans certains fragments des comédies de Musset, cette aisance, cette liberté, cette maîtrise brusque et fière, cette spontanéité dans la véhémence ou dans l'esprit. La facture était nouvelle, car il ne faut pas oublier que le théâtre subissait alors l'influence toute-puissante de Dumas fils, qu'Augier avait finalement acceptée et secondée. L'art dramatique paraissait avant tout un art d'intrigue et de combinaison, et Meilhac et Halévy eux-mêmes se croyaient tenus de charpenter leurs aimables fantaisies comme des vaudevilles à quiproquos. A un public accoutumé à cette nourriture, M. de Porto-Riche livrait une pièce sans événements, sans péripéties, presque sans sujet, une pièce à trois personnages qui, par surcroît, ne comportait ni thèse, ni problème, ni discussion sociale, ni même l'étude d'un milieu — et *Amoureuse* s'opposait

par là, comme M. Henri de Régnier l'a justement marqué, aussi bien à la comédie naturaliste qu'au drame bourgeois. *Amoureuse*, cependant, n'était pas l'effet d'un tour de main, d'un jeu d'adresse, une pièce soufflée et tirée de rien à force d'agilité ou d'esprit. Bien au contraire, sous la simplicité, sous la nudité des formes scéniques, l'auteur avait fait tenir une substance si riche, si concentrée, qu'on sentait vingt pièces possibles contenues dans celle-là, que vingt formules échappées à la prodigalité du dialogue devaient, une fois isolées et dissoutes, fournir chacune une comédie, ou un livre. La matière enfin était nouvelle. Non pas précisément parce qu'*Amoureuse* était une pièce d'amour, mais parce que l'emploi de l'amour comme élément de conflits dramatiques y était entièrement original. Il ne s'agissait plus d'êtres qui aiment sans être aimés, de l'amour luttant contre le destin, contre la vertu, contre les obstacles de tout ordre que les circonstances peuvent lui opposer; c'était, pour la première fois, la tragédie intérieure de l'amour heureux en apparence, de l'amour licite et partagé. *Amoureuse* commençait au point où se dénouent, pour l'ordinaire, les comédies sentimentales, au moment où le mariage a lié les amants heureux. Ce n'était plus le drame de

l'amour involontaire, ou méprisé, ou combattu, mais la lutte intestine de deux amours inégaux, divergents, différenciés par les âges et les caractères. Cela était nouveau au théâtre, même après Racine et Marivaux. A quoi se réduisent les conflits raciniens? à ceci, qu'il ne suffit pas que nous aimions pour qu'on nous aime. Mais il ne nous suffit pas davantage d'être aimés pour être heureux; il faut encore qu'on nous aime à notre manière. L'amour n'est pas un sentiment simple, ni un sentiment stable, ni un sentiment qui se développe selon les mêmes modes chez tous les êtres, et cependant chaque être, quand il aime, n'appelle, n'admet, ne reconnaît qu'une façon unique d'aimer, qui est la sienne.

L'action inspiratrice d'*Amoureuse* a été si forte, si féconde, les thèmes dramatiques que M. de Porto-Riche avait posés pour la première fois ont été renouvelés ou variés à tant de reprises, que nous serions exposés aujourd'hui à méconnaître, sinon la beauté de l'œuvre, du moins sa hardiesse et sa nouveauté. Rien ne nous surprend plus; nous avons pris l'habitude. Beaucoup d'émules ont suivi le maître; la voie qu'il traça est aujourd'hui une voie battue. Mais personne ne voudrait contester, je pense, qu'*Amoureuse* reste encore le chef-d'œuvre, en même temps qu'elle fut l'œuvre initiale. Les

années passées ne lui ont rien ôté de sa fraîcheur; elle est intacte. Rien n'a bougé dans le détail, rien n'a vieilli dans la manière. Peut-être la solidité durable de l'œuvre n'a-t-elle jamais paru plus certaine qu'à ces dernières représentations, si fâcheuse et si incomplète qu'ait été l'exécution à certains égards. Débarrassé de toute attente curieuse, tant la pièce est connue ou plutôt sue, et l'esprit tourné vers le jugement, le spectateur percevait plus clairement, plus finement que jamais la délicatesse du métier, la pureté de la conduite, tout ce qu'il y a de goût et de choix dans la disposition du dialogue, de bonheur poétique dans l'expression, d'imagination juste dans le développement ou le renouvellement des scènes, de richesse dans la conception et dans le travail des deux personnages essentiels.

*
* *

Sur ces deux caractères de Germaine et d'Etienne Fériaud, il existe déjà toute une littérature critique, enrichie par des études toutes récentes, et je ne me sentirais pas en état d'ajouter d'importants commentaires à ce que M. Adolphe Brisson, notamment, a marqué avec une pénétration et un bonheur particuliers. Il

me semble, comme à lui, que la plus fréquente erreur où l'on soit tombé est d'avoir considéré Germaine Fériaud comme un type spécial, exceptionnel ou même presque monstrueux, alors que j'y vois au contraire un caractère de la généralité la plus forte. Germaine justifie pleinement, à mon avis, le titre même de l'ouvrage, et il n'y a guère de femme amoureuse qui ne puisse reconnaître en elle les impatiences, les exigences ou les souffrances de son amour. Mariée avec Etienne depuis huit ans, mariée par passion, elle aime encore comme au premier jour. Est-ce cette longue fidélité qui l'a fait considérer comme une pure sensuelle, comme une créature d'instinct, ou même comme une malade? J'ignorais que l'amour le plus sensuel fût en même temps le plus durable et le plus certain dans son objet, et qu'il y eût tant de garanties de fidélité dans l'hystérie. En réalité, Germaine est une femme encore très jeune, qui a épousé le premier homme qu'elle eût aimé, et qui a conservé intacte dans le mariage cette fièvre romanesque, cette conception idéale, poétique de l'amour qui exalte la vie des jeunes filles, et trouble parfois le déclin de la vie des femmes. A l'ordinaire, cet appétit de passion est fatigué par les déceptions, ou bien apaisé par la possession et le bonheur même, mais il

demeure intact chez Germaine parce qu'il n'a jamais été ni tout à fait déçu, ni tout à fait contenté. Elle a épousé l'homme qu'elle aimait, elle l'a, il lui est fidèle, mais Etienne Fériaud n'est pas un homme que l'on puisse détenir avec une confiance sûre et continue. Ce libertin rangé et qui se dit fatigué de l'amour provoque sans y céder les sollicitations des femmes. Il est coquet, instable. Il est tour à tour faible et brutal. Ses changements capricieux, ses révoltes violentes, la fougue de ses retours sensuels font de la vie de Germaine une succession rapide et désordonnée d'états contraires; et la flamme d'une passion qui dans une vie plus sûre se fût peu à peu apaisée, se ranime, s'attise sans cesse sous l'appel de ces courants violents. D'ailleurs l'intérêt de son bonheur lui a fait bientôt comprendre que son plus grand pouvoir sur Etienne était l'excès même de l'amour qu'elle lui témoigne, et ainsi, pour attacher ou ramener l'homme qu'elle aime, elle a entretenu, renouvelé, ou même exagéré cette inquiétude ardente dont Etienne prétend souffrir. En huit ans de vie commune avec Etienne, elle a vécu, sans s'en douter, un nombre illimité d'aventures, et il n'est pas singulier qu'une femme puisse aimer avec une passion égale et toujours neuve un homme qui varie et

se renouvelle chaque jour. Qui sait, peut-être avec un homme plus constant eût-elle été moins fidèle, peut-être se fût-elle reprise plus vite d'un amour qui lui eût donné plus de sécurité.

Que l'amour de Germaine ne soit pas exclusivement sentimental, qu'elle aime le plaisir, comme il est naturel à une femme jeune et saine, ou même qu'elle le souhaite, qu'Etienne soit pour elle, entre autres choses, l'homme par qui elle a connu et par qui elle désire éprouver le plaisir, il serait puéril de le contester. « Je t'ai dans le sang », dira-t-elle elle-même à Etienne Fériaud. Mais tout son tort est de laisser paraître avec une franchise ingénue un goût qui lui semble naturel et permis. Les héroïnes raciniennes prennent évidemment plus de précautions pour exprimer la vivacité, parfois plus brutale, de leurs désirs, et Germaine Fériaud ne me paraît pas plus exagérément sensuelle, je ne dirai pas que Phèdre ou que Roxane, mais qu'Hermione, qui pourtant est une vierge, ou même que Bérénice, qui pourtant vécut cinq ans près de Titus sans prendre avec lui, comme dit Racine, « les derniers engagements ». Il est certain que M. de Porto-Riche est allé au-devant des critiques en traitant cet aspect de son sujet avec une liberté particulière, avec une franchise spontanée et une audace de touche qui rappel-

lerait volontiers le faire de certains maîtres du XVIIIe siècle, peintres ou écrivains. Mais qu'y a-t-il de si blessant en tout cela ? Faut-il croire que les expressions sensuelles de l'amour nous choquent plus aisément chez une femme mariée que chez une courtisane ou chez une femme libre, qu'il soit impossible d'aimer un mari comme un amant, ou défendu de le laisser paraître ? Attachons-nous nécessairement au mariage l'idée d'un bonheur plus calme, plus chaste, ou, en tout cas, plus secret et mieux dissimulé ? « Tu comprends l'amour à l'état d'aventure, de plaisir, comme un sentiment de luxe, dit Germaine. Mais, dans le mariage, tu le considères comme une chose déplacée, et, si tu l'osais, tu dirais impudique ». Peut-être la soi-disant impudicité de Germaine tient-elle en effet uniquement à ce que son amour est légitime. Mais il faut bien avouer que ce n'est pas sa faute, comme elle dit. Les femmes tombent ou non au mariage suivant l'origine, l'éducation et les circonstances, et non pas selon qu'elles possèdent ou non des sens actifs et un cœur passionné. Quoi qu'il en soit, c'est gravement méconnaître Germaine que de ne voir en elle que son désir ou son sexe. Elle est bien la même femme qui, dans le premier éveil de son bonheur incertain, fut l'exquise et soumise Françoise.

Dix ans plus tard, après l'épreuve et la souffrance, usée mais raffinée par la vie, elle sera l'admirable Dominique du *Passé*, la plus noble, la plus haute des héroïnes du théâtre contemporain. Elle est sensible, pénétrante et fine ; la délicatesse innée de son goût n'attend qu'une culture bienveillante et soigneuse. Le vrai est qu'elle est encore toute jeune, toute neuve, et que le maître qu'elle s'est choisi n'a daigné lui enseigner que l'amour. La qualité naturelle de ses sentiments ou de sa réflexion s'atteste par des phrases toujours pénétrantes ou profondes, souvent un peu rêveuses et tristes, et le seul reproche qu'on puisse adresser à mademoiselle Marie Leconte est peut-être de n'avoir pas assez détaché, assez embelli ces instants de mélancolie poétique. Sans doute, ces repos touchants ne sont que des moments isolés de son caractère. C'est qu'elle n'est plus Françoise, et qu'elle n'est pas encore Dominique. Elle est dans la pleine ardeur, dans la pleine volonté de son bonheur, dans la pleine dépense de sa force amoureuse. La passion en elle est au plus haut point de sa tension, et c'est par là qu'il faut expliquer la catastrophe soudaine qu'une rupture brusque déterminera.

Elle eût été probablement plus heureuse si Etienne eût été son amant, non pas son mari,

ou s'ils eussent eu des enfants, ou si Etienne eût été un homme à métier, un homme forcé de gagner sa vie. Mais ces deux êtres sans devoirs, sans enfants, sans obligation ni contrainte d'aucune sorte, passant l'un contre l'autre l'intégralité de leurs jours et de leurs nuits, devaient forcément irriter et exaspérer jusqu'à une sorte de fureur la dissemblance de leurs sentiments et de leur nature. Ce qui est particulier dans le cas de Germaine Fériaud, ce n'est donc pas son caractère, qui est aussi général et symbolique que peut l'être un personnage de théâtre, ce sont les conditions où l'art de l'écrivain l'a située, et c'est sans doute aussi le caractère de l'homme avec qui elle est condamnée à vivre. Mais il fallait qu'Etienne Fériaud fût un caractère plus singulier, et presque exceptionnel à certains égards, pour que le drame pût se poser et se développer dans toute sa force. Il fallait qu'il fût, comme il l'est, provocant et inquiétant à affoler la femme la moins soupçonneuse. Il fallait qu'il fût assez faible, assez égoïste, pour expliquer Germaine, pour la justifier, pour n'avoir pas trop gravement raison contre elle. A entendre Etienne, dans les premières scènes où il paraît, il serait avant tout un savant, un homme d'ordre, de devoir et de travail, un homme retiré de l'amour, à tout le

moins, et qui entend donner ce qui lui reste de force aux tâches utiles de la vie. Il est assurément licite et légitime de sacrifier à l'amour des goûts et des sentiments de cet ordre, mais il est tout aussi légitime de penser que devant eux l'amour doit s'écarter ou laisser du moins un peu de place. Si donc Etienne était vraiment l'homme qu'il veut paraître, avide de trouver et de servir, jaloux d'un travail qu'il aime, nous pourrions regretter le hasard qui en unissant ces deux êtres a rapproché deux formes peut-être inconciliables de la vie, mais, tout en plaignant doucement Germaine, nous penserions que sa part est encore assez belle, et qu'il ne lui faudrait qu'un peu de sagesse pour s'accommoder à son sort. Ses exigences et ses récriminations nous blesseraient, comme une intolérable injustice. Mais, en réalité, ce bel amour de la science n'est chez Etienne qu'une excuse et un paravent d'égoïsme, une pure apparence, nullement susceptible d'imposer respect à l'amour clairvoyant d'une femme ; et sans doute, si elle avait reconnu chez Etienne un goût sincère et résolu de travail, Germaine l'eût-elle docilement respecté. Egoïste, un peu paresseux, assez vaniteux, Etienne n'est dans son fond que le type de l'homme à femmes, trop aimé depuis trop longtemps, encore aimé malgré l'âge qui vient

et les cheveux qui grisonnent, d'ailleurs grognon et morose. Si bien qu'après l'avoir plaint, on finit presque par lui préférer le François Prieur du *Passé*, qui n'est guère plus léger ni plus cruel, mais qui du moins est sans vanité, et n'a pas de mauvaise humeur.

Etienne aime Germaine à sa façon, et surtout l'amour de Germaine lui est nécessaire, et il se sent lié et subjugé par cet amour. M. Adolphe Brisson a indiqué avec une grande clairvoyance que ce sentiment intime de sa faiblesse, la conscience d'être tenu, plus que ne l'admettrait son amour-propre d'homme à femmes, par l'amour qu'il inspire ou par l'amour qu'il éprouve, était la raison et l'essence même de sa cruauté. Car il est cruel, et même lâche. Dans la querelle fameuse du second acte, après le premier éclat de sa fureur, il abuse lâchement de cette lucidité particulière que la colère laisse après elle pour blesser Germaine à coup sûr, aux places les plus sensibles, et, ayant commencé la scène avec la brutalité excusable d'un homme poussé à bout, il l'achève avec une férocité froide de tortionnaire. Et pourtant, si l'amour de Germaine devait lui devenir à ce point insupportable, pourquoi ne l'a-t-il pas découragé au lieu de l'exciter et de l'entretenir? Mais telle est sa nature : il est des heures où l'amour de Ger-

maine l'ennuie ou l'obsède, mais il ne peut supporter l'idée que Germaine l'aime moins. Dès que la passion de Germaine lui paraît lasse ou découragée, il la ranime; il met en œuvre « ces allures, ces façons, ces coquetteries, ces coquineries qu'il a conservées de sa vie de libertin, qui appellent, qui provoquent l'amour ». Dans un mouvement de coquetterie ou de désir, il ira au-devant des préférences de Germaine, quitte à lui reprocher brutalement, l'heure d'après, sa propre faiblesse. Quand Germaine, dans sa logique sommaire de femme amoureuse, prétend réduire le mariage à ce dilemme un peu court : ou deux associés qui intriguent, ou deux amants qui s'adorent, il pourrait répliquer, avec plus de douceur et d'à-propos, ce que dit le peintre Bernier dans la *Femme Nue* : que le mariage peut enfermer autre chose que la combinaison des intérêts ou le débat des passions, qu'il peut se fonder sur la tendresse, sur la confiance mutuelle, que la plus heureuse destinée est sans doute, ayant été des amants ardents, de devenir ensuite des époux tendres, qu'avec le temps, l'amour doit changer de visage comme la personne, s'adoucir, prendre l'expression plus grave et plus familière de l'amitié, — discours de situation, qui ici ne se confondrait pas avec les intérêts d'un autre amour

et ne se heurterait pas à la jalousie. Etienne ne réplique rien de tel, parce qu'il pense en réalité comme Germaine, que, pour lui, ne pas aimer comme ils aiment, c'est ne plus s'aimer. Ce qu'il réclame, ce n'est pas précisément un changement de vie, un renouvellement sentimental, mais plutôt un repos, un répit, quelques entr'actes bien ménagés qui lui permettraient de se reprendre avant de recommencer. Il ne sera jamais, il n'a jamais voulu être un mari affectueux et tranquille, ni même, au sens commun du mot, un mari.

* * *

C'est parce qu'il aime Germaine qu'Etienne pourra lui pardonner et reprendre auprès d'elle la vie passée, la vie d'amour, malgré la trahison d'un instant que leur folie a provoquée. La passion pardonne plus aisément sinon plus complètement que la tendresse, étant moins exclusive, moins difficile, et même, en dépit des apparences, moins jalouse. Que Germaine, jetée par Etienne dans les bras de Pascal Delannoy, ait été presque inconsciemment sa maîtresse, c'est un fait sans importance, sans réalité pour elle, puisqu'elle y est demeurée comme étrangère. Elle l'oubliera d'aussi bonne foi

qu'Hermione oublie l'ordre de meurtre qu'elle a dicté à Oreste. Chez Etienne, la jalousie et la blessure de l'amour-propre auront ravivé la conscience de l'amour. Ils ne seront pas changés par cette aventure ; ils ne changeront jamais. L'existence sera même entre eux plus douloureuse et plus tourmentée, parce que le pardon, pour l'homme, ne signifiera pas l'oubli, et qu'à ses récriminations inévitables s'adjoindra un nouvel et terrible grief. Mais cependant la séparation n'était pas encore nécessaire, puisque ni l'un ni l'autre n'a menti et qu'aucun des deux, tout compte fait, n'est en droit de mépriser l'autre. Ils ont respecté la règle supérieure de la morale amoureuse, qui n'est pas la fidélité, mais la droiture. Ils ont eu l'un vis-à-vis de l'autre, pour emprunter au *Passé* une citation à peine déformée, toute « la cruauté que leur amour commandait ». Ils seront malheureux, mais la vie n'est pas plus une question de bonheur que le bonheur n'est une question de droit. Il ne s'agit pas d'être heureux, mais uniquement d'aimer, de posséder et de conserver l'être qu'on aime. « Réfléchis, Etienne, tu seras malheureux », dit Germaine à Etienne. Et l'on sait ce que réplique Etienne : « Qu'est-ce que ça fait ! » C'est, en d'autres termes, ce que Françoise disait jadis à un mari léger et quel-

que peu cruel : « Je ne me suis pas mariée pour être heureuse : je me suis mariée pour t'avoir. » Quand on se quitte, quand on se sépare, ce n'est pas que l'on souffre trop, c'est que l'on n'aime plus assez. Et bien loin de se sentir guéri ou délivré, on n'éprouve alors que l'amertume de trouver diminuée en soi sa force d'amour : « Vous l'aimerez toujours, dira Maurice Arnault à Dominique après qu'elle a chassé François Prieur. — Si je l'aimais autant que vous le pensez, je ne l'aurais pas laissé partir. J'aurais eu plus de courage. »

Ni Germaine, ni Etienne ne manquent encore de ce courage-là. Il fallait donc qu'ils demeurassent liés l'un à l'autre, et ainsi se justifie un dénouement dont l'audace simple avait surpris autrefois, mais qui frappe au contraire par son évidence et par sa nécessité. Il y a dix-sept ans, l'opinion commune mettait le troisième acte d'*Amoureuse* au-dessous des deux premiers, mais, avec le temps, l'équilibre s'est progressivement rétabli, et peut-être jugerions-nous aujourd'hui que le dénouement de l'œuvre est sa plus grande beauté. Sa sobriété, sa force, son pathétique sévère, sont vraiment classiques, et l'analogie que je signalais tout à l'heure — entre la scène de Germaine et de Pascal et la scène d'Hermione et d'Oreste au cinquième acte d'*An-*

dromaque — n'est pas une ressemblance de détail ou de hasard. Je ne m'effraie pas, quant à moi, de faire entrer dans une telle comparaison une pièce dont cependant tant de critiques ont signalé ou quelquefois dénoncé le « modernisme » excessif. Il est vrai qu'une pièce comme *Amoureuse* n'aurait guère pu être écrite vingt ans plus tôt, et qu'elle porte la marque de son temps. Mais le véritable « modernisme » ne consiste pas à faire illusion au spectateur par l'étalage apparent des mœurs extérieures ; il consiste à noter les nuances nouvelles que les caractères tirent incessamment du changement des mœurs. Tout changement des mœurs et de la société rend possible et met au jour un nouveau détail psychologique. L'art de l'écrivain dramatique est, non seulement de le découvrir et de l'expliquer, mais d'en faire saisir le rapport avec les types fondamentaux et les forces permanentes du caractère humain. C'est en ce sens qu'une pièce qui fut moderne peut rester classique, et il n'y a guère d'œuvre classique qui n'ait été moderne en son temps.

Le troisième acte est ce que M. Georges Grand, chargé du rôle d'Etienne, a le mieux joué. Il a rendu, avec une vigueur un peu fruste, mais sobre et loyale, ce qu'il y a de sincère dans la jalousie d'Etienne, dans sa souffrance et dans

son amour. Pour le surplus, le personnage convenait mal, ou même ne convenait pas à ses moyens. M. Raphaël Duflos a rempli de son mieux, et avec succès, le rôle de Pascal, qui n'était pas non plus tout à fait dans son emploi. Quant à mademoiselle Marie Leconte, qui reprenait le rôle de Germaine, son interprétation m'a paru plus proche de celle de Réjane que de celle de mademoiselle Marthe Brandès. J'ai formulé déjà, chemin faisant, la seule critique qu'elle m'ait paru mériter. Elle fut, à mon sentiment, extrêmement louable pour sa vaillance, sa gaîté jeune, son ardeur spontanée, et surtout pour la sensibilité juste et puissante qu'elle apporte à l'expression de la douleur. Mais j'aimerai toujours, je crois bien, mademoiselle Leconte dans tous ses rôles. Elle a la voix la plus nuancée, la plus flexible, la mieux timbrée que, depuis Eléonora Duse, on ait entendue sur un théâtre.

CHOSES ANGLAISES

I

Candida, de M. Bernard Shaw [1].

Le Théâtre des Arts, que d'ingénieux essais et la réussite éclatante du *Grand Soir* ont placé au premier rang des scènes littéraires, a voulu se montrer digne de son succès en jouant la traduction d'une comédie de M. Bernard Shaw. Elle a reçu de la critique l'accueil le plus hospitalier, et du public une adhésion moins chaleureuse, puisque, lorsque cet article paraîtra, *Candida* aura déjà quitté l'affiche. Il est visible que la critique française n'a pas perdu le souvenir de l'erreur qu'elle commit autrefois sur Ibsen, et ce souvenir l'instruit à ne plus écarter avec un trop rapide dédain les nouveautés un peu surprenantes et difficiles. Quant au

1. *Théâtre des Arts*, 8 mai 1908.

public, il faut croire que le nom de Bernard Shaw n'a pas encore la vertu de l'attirer. Dans son propre pays, l'auteur de *Candida* n'a conquis l'autorité et la réputation dont il dispose aujourd'hui qu'avec une laborieuse lenteur, et ce genre de renommée ne se transporte pas toute faite. L'équilibre s'établira peu à peu ; il suffit d'attendre. Tout ce que l'on peut dire, en attendant, c'est que l'insuffisant succès de *Candida* est plus fâcheux pour le public parisien que pour Bernard Shaw.

On voit bien ce qui peut arrêter ou déconcerter dans la manière de l'auteur de *Candida* et de *l'Homme aimé des Femmes*. Mais le public finira bien, je suppose, par apprécier la puissance, la saveur de cet art un peu composite, qui touche en même temps au naturel profond d'Ibsen et à l'artifice mystificateur d'Oscar Wilde, à la fois spontané et volontaire, ingénu et sarcastique, parodique et réaliste ; il finira par percevoir, sous des procédés dont le raffinement mobile peut surprendre, la richesse d'invention poétique, psychologique et dialectique qui s'y révèle. Bernard Shaw ne s'est donné au théâtre qu'à la maturité de sa vie, et alors que sa personnalité littéraire se trouvait entièrement formée par d'autres travaux. Avant d'écrire pour la scène, il avait publié quatre ou cinq romans,

il avait été critique d'art, critique musical, et en cette qualité il avait conduit la campagne wagnérienne, critique dramatique, et comme tel il s'était fait, pour les lecteurs de langue anglo-saxonne, l'introducteur et le commentateur de l'œuvre d'Ibsen. Il avait mené depuis quinze ans la vie, qu'il mène encore, d'un propagandiste et d'un orateur socialiste. Bien qu'à ma connaissance il n'ait jamais formulé systématiquement une théorie d'esthétique dramatique, on peut se représenter dans quel esprit, avec quelle intention il a abordé le théâtre. Il n'est pas un inventeur de sujets, de situations et de péripéties, et le drame n'est pas pour lui le moyen de réaliser l'unité cohérente d'une action, mais au contraire le moyen de poser des cas psychologiques ou sociaux particulièrement complexes. S'il installe ses personnages sur la scène, ce n'est pas pour les faire agir, mais uniquement parce que leur présence contiguë et simultanée permettra de rendre plus sensible la pluralité, la diversité de leurs rapports. *Candida* est donc, comme toutes les autres pièces de Shaw, une pièce complexe, ou même une pièce volontairement formée de thèmes, d'idées, de sentiments quasi-contradictoires. Et c'est probablement trahir l'auteur que de ramener la pièce, comme je suis contraint

de le faire, à la forme relativement simple d'une construction logique.

Candida est la femme du pasteur James Morell, lequel a trente-cinq ans environ. Elle est aimée par le poète Eugène Marchbanks, qui a dix-huit ans. Mise en demeure par son mari de choisir entre Eugène et lui, qui choisira-t-elle ? Quels sont les mobiles qui peuvent déterminer le choix d'une femme dans un tel débat ? Premièrement, à ce que je suppose, l'amour qu'elle éprouve. Mais, en dépit des apparences, Candida n'aime ni James, ni Eugène. La tendresse diversement nuancée dont elle les gratifie l'un et l'autre n'est pas de l'amour. Dès qu'au premier acte les deux hommes sont mis face à face, leur inquiétude, leur trouble, l'accent même de leur dépit ou de leur rage prouvent assez que ni l'un ni l'autre n'est assuré de l'amour de Candida. Elle n'a pas d'amour pour l'homme qu'est son mari, et elle n'éprouve pas non plus pour les idées de James, pour son action, pour sa mission apostolique, cette admiration spirituelle qui peut se confondre avec l'amour. James, à la fois prêtre chrétien et militant socialiste, traîne à ses sermons et à ses conférences une multitude de femmes, qui s'y pressent avec une adoration béate. Sa dactylographe, Prossy Garnett, l'adore en extase. Mais Candida ne ressent point pour

James Morell ce qu'elle nomme avec une douce ironie « l'amour de Prossy ». Non seulement elle n'est pas soumise à la foi spirituelle de James, mais elle n'aime pas en lui cette foi, qu'elle tient pour une illusion égoïste et vaniteuse, et qu'elle ne peut se tenir de confondre et de corriger. De même, n'ayant pas d'amour pour la personne d'Eugène, elle n'est pas davantage entraînée, comme tant de femmes le seraient à sa place, par l'idée de la passion lyrique et désordonnée que ce jeune poète symbolise, et l'idéalisme passionnel d'Eugène lui inspire les mêmes railleries sceptiques et décourageantes que l'idéalisme religieux de son mari.

Donc, ni pour James, ni pour Eugène, Candida n'éprouve d'amour soit personnel, soit idéal, et la première raison de décider lui échappe. Quel sentiment pourra donc la déterminer ? L'amour qu'elle inspire ? Mais James et Eugène l'aiment tous deux, ou, si l'on préfère, ils ne l'aiment ni l'un ni l'autre, — et nous entrons ici dans des subtilités assez menues, mais que c'est précisément la vertu du théâtre d'éclairer. Chacun des deux hommes s'attache à Candida avec le même courage, la même ardeur, et chacun souffrira aussi cruellement de la perdre. Bernard Shaw, parce qu'il

s'agissait d'un pasteur et d'un poète, d'un amoureux jeune et d'un mari moins jeune, s'est bien gardé d'instituer les oppositions faciles qu'on pouvait trop aisément prévoir. Le pasteur n'est pas plus ennuyeux, ni moins beau, ni moins viril que le poète. Il ne ressemble en rien au Révérend Casaubon de *Middlemarch*; c'est un ancien champion de cricket, qui soulève une malle à bout de bras et tordrait Eugène comme un fétu, homme d'action d'ailleurs, plein d'humour et d'énergie. N'allons donc pas imaginer que James représente l'amour morne et casanier, Eugène l'amour aventureux, ou bien Eugène l'amour plus ardent et James l'amour trop platonique. Tous deux aiment à égalité, si je puis dire, ou bien, d'un autre point de vue, il apparaîtra qu'ils n'aiment pas plus l'un que l'autre. Ni James, ni Eugène en effet n'a d'amour direct et particulier pour l'individualité féminine qu'est Candida, pour l'être spécial et distinct qu'elle est et qui ne ressemble à aucun autre; ils n'aiment pas en elle une personne, pour ce qu'elle sent, pour ce qu'elle vaut, mais bien leur propre conception de l'amour qu'ils appliquent arbitrairement sur elle. Ils aiment Candida en tant qu'elle représente ou plutôt qu'elle conditionne une notion purement abstraite de l'amour. Pour James, Can-

dida satisfait l'idée conçue *a priori* de ce que doit être l'amour d'un pasteur, pour Eugène, de ce que doit être la passion d'un poète. L'un, par principe, lui fera cirer des parquets et remplir des lampes; l'autre, par exaltation, voudrait la couvrir de joyaux et d'étoffes voluptueuses. Mais, objet de ménage ou objet de luxe, chacun voit en elle un objet fait pour soi. Nul doute à cet égard en ce qui concerne James, et s'il subsistait quelque incertitude pour ce qui touche Eugène, une scène admirable — la scène d'Eugène et de Prossy au deuxième acte — la dissiperait. Cette exaltation impersonnelle, cette passion abstraite, cette volonté égoïste peuvent-elles se dénommer amour? Je l'ignore; mais, avec un contenu différent, on voit que les sentiments de deux hommes ont sensiblement même forme et même valeur.

L'équilibre subsiste donc, et Candida, au rebours des deux hommes, ne trouvera en elle-même aucun sentiment égoïste qui puisse entraîner son choix. Il faudra qu'elle se détermine d'après des mobiles tirés de la considération des deux hommes qui se la disputent. Elle agira par mouvement altruiste, et dans l'ordre de la charité plutôt que dans l'ordre de la pitié; elle se donnera, non pas à l'homme qui souffrira le plus cruellement de son refus, mais à l'homme

auquel elle se sentira le plus nécessaire. Cela posé, le spectateur naïf s'imagine que c'est Eugène Marchbanks qu'elle va choisir. Car Eugène est un pauvre garçon orgueilleux et solitaire, dont toute la force est dans l'illusion même de son amour, tandis que James Morell est parfaitement sain, actif, donné à une tâche qu'il aime, qui l'absorbe et le rend célèbre. Mais le spectateur se trompe : Candida choisira Morell. C'est précisément parce que toutes les conditions du bonheur ont été, jusqu'à ce jour, remplies pour James que la continuation de ce bonheur lui est due. L'enfance et la jeunesse d'Eugène ont été malheureuses, presque martyrisées. Le refus de Candida ne sera pour lui qu'une souffrance de plus, et il a l'habitude de souffrir. La souffrance, comme le bonheur, est une habitude. D'un enfant accoutumé à toutes les gâteries et d'un enfant accoutumé à toutes les rudesses, lequel une mère devra-t-elle choyer le plus ? L'enfant gâté, puisqu'il souffrirait de se voir préférer l'autre, et que l'autre se trouve tout préparé à ce qu'on le sacrifie. Cela paraît injuste, mais la justice n'a rien à voir en cette affaire. L'habitude du bonheur en développe le goût, en crée le besoin, et la proposition inverse ne serait guère moins vraie : « Grâce à Dieu, dira Eugène en quittant Candida, j'ai appris à

vivre sans bonheur. » Si je quitte James, pense Candida, il sera malheureux, alors qu'il était heureux, et qu'il a besoin d'être heureux ; si je chasse Eugène, il sera malheureux, mais pas plus qu'il ne l'était déjà.

Je ne disconviens pas que, dans cette conclusion parfaitement rigoureuse, quelque chose choque le spectateur français. D'abord nous concevons mal que, dans le choix qu'une femme doit prononcer entre deux hommes, l'attrait physique, la préférence physique n'intervienne pas. Nous concevrions à la rigueur que ce mobile ne fût pas le prédominant, mais nous exigeons tout au moins qu'il apparaisse. Ici tout se passe, je l'ai dit tout à l'heure, comme s'il s'agissait d'une mère partagée entre deux enfants. Candida est parfaitement insexuée, ou du moins, dans sa délibération, pas un instant le facteur sexuel n'entre apparemment en jeu. Cette particularité est bien anglaise. Et cependant Candida a des enfants, et Morell est un ancien champion de cricket. Mais il est courant, comme on sait, que, dans les romans anglais, les héroïnes se trouvent tout à coup mères, sans que rien nous ait appris au préalable qu'elles aient eu la moindre occasion de concevoir l'enfant qu'elles ont. La conclusion de Bernard Shaw nous choque encore, en ce que la notion

de la justice se confond volontiers pour nous avec la notion d'équilibre et de compensation. Nous pensons que la somme du bonheur doit être finalement égale pour chaque être, ou tout au moins que notre effort réfléchi doit tendre en ce sens, que par suite la souffrance passée confère plus de titres que le bonheur acquis au bonheur futur. Et Bernard Shaw pense au contraire que l'habitude crée le droit, par cela même qu'elle a créé le besoin. Axiome moral qu'il ne serait pas difficile de transporter sur le terrain social, et il est plaisant, soit dit en passant, de voir l'agitateur socialiste qu'est Bernard Shaw fournir un argument d'une telle force au plus dangereux des paradoxes conservateurs.

Je ne crois pourtant pas beaucoup me méprendre quand je vois là l'essentiel de la pensée de Bernard Shaw. Là est l'originalité véritable de sa comédie, et non pas, comme on l'a dit, dans le personnage de James Morell. Il n'est pas exact, à mon avis, que le point culminant, le moment dramatique de la pièce se place à la scène où James Morell permet à sa femme, somme sa femme de choisir entre Eugène Marchbanks et lui-même. La situation n'est plus très originale, et nous la retrouverions, s'il était besoin, dans quelques douzaines

de romans déjà anciens et de drames plus modernes. Elle n'a jamais été très forte, parce que le lecteur ou le spectateur perçoivent d'instinct que la liberté laissée à la femme dans un tel débat n'est qu'apparente, que la femme, libre de choisir, ne l'est presque jamais de choisir sincèrement et selon son cœur, qu'un mari se donne par là le plus de prestige en courant le moins de risques, et montre en somme plus de lâcheté que de courage. Sainte-Beuve, à ce qu'on dit, ne pardonna jamais à Victor Hugo de l'avoir chassé de sa maison par ce moyen noble et commode, et en cela il n'eut pas tort. Mais l'intention de l'écrivain, dans *Candida*, ne fut pas de montrer la succession de sentiments qui conduisent l'homme à proposer ou à imposer le choix ; ce fut d'établir la gradation, la hiérarchie des mobiles qui détermineront la décision de la femme. Ou bien, si l'on préfère, le dessein de Bernard Shaw fut d'établir, par l'opposition du personnage de Candida et des personnages des deux hommes, un contraste théorique entre le caractère masculin et le caractère féminin, entre l'idéalisme égoïste des hommes, le réalisme altruiste de la femme. James et Eugène, toujours conduits par des notions abstraites et par des sentiments généraux, restent impuissants à sortir d'eux-mêmes, à saisir

hors d'eux-mêmes la réalité distincte de cette femme qu'ils se disputent. Candida, si prompte à rabaisser les conceptions idéales de l'amour et de la vie, à les humilier sous les traits d'un scepticisme précis et dur, trouvera spontanément vis-à-vis des individus cette charité crédule qu'elle refuse aux idées. Les deux hommes ne peuvent se donner qu'à une foi, à une tâche, à un concept abstrait du devoir ou de la passion ; la femme ne peut se donner qu'à un homme.

On peut tirer tout cela de la comédie de Bernard Shaw, et bien d'autres choses encore, et ces analyses ou ces commentaires n'en feront pas saisir encore la principale originalité. Le mélange perpétuel des tons, le passage constant de la parodie à l'émotion, du sarcasme au lyrisme, une mobilité perpétuelle dans le renouvellement des caractères, une activité d'invention qui, du commencement à la fin de la même scène, déplace vingt fois la relation des personnages ou la position du conflit, voilà ce qui frappe le plus à la lecture ou à la scène, et l'on ne s'étonnera pas que, du choc de caractères ou d'idées aussi vivement secoués, puissent jaillir beaucoup d'impressions ou de généralisations divergentes. La mobilité d'esprit de Bernard Shaw est telle qu'elle devient un véritable don d'ubiquité. C'est là ce qui le sépare avant

tout d'Ibsen, qu'on sent appliqué sur chaque moment de son drame avec une sorte d'amertume simple et studieuse. Chez Bernard Shaw, la conscience évidente de sa maîtrise devient une joie, un jeu, une virtuosité : la virtuosité lyrique de l'agitateur d'idées. Il applique à la combinaison des sentiments un don qui, dans son essence, est voisin de celui d'un Banville. Il a transposé dans la comédie psychologique quelque chose comme le génie parnassien ou l'esthétique parnassienne. Comparaison un peu téméraire, assurément, mais qui permet pourtant de saisir et les qualités particulières et les vices de son théâtre.

Je ne sais si mademoiselle Vera Sergine, qui joue le rôle de Candida avec une intelligence et une bonne foi évidentes, en a fait saisir exactement les caractères essentiels. Candida, sous ses traits, paraît une héroïne résolue, décisive, qui tranche et dicte des arrêts. Je crois que le personnage, comme l'indique son nom même, est celui d'une femme ingénue et simple, dont toute la force est dans sa sincérité, qui obéit docilement à la spontanéité de son instinct. Quant à la traduction, un détail, dès le premier acte, m'a inspiré quelque méfiance. Bernard Shaw place dans la bouche d'un de ses personnages, la maxime fameuse de la Rochefoucauld :

« Il y a de bons mariages; il n'y en a pas de délicieux. » Il a probablement traduit le mot « bon » par un adjectif qui signifie passable, ou convenable. Sur quoi M. et mademoiselle Hamon ont traduit à leur tour : « Il y a des mariages de convenance, il n'y en a pas de délicieux. » Substituer « de convenance » à « convenable » est un contre-sens fâcheux ; omettre de restituer dans son texte la citation française empruntée par l'écrivain anglais est peut-être plus fâcheux encore. Le directeur littéraire du Théâtre des Arts est, je crois bien, M. Robert d'Humières, grâce à qui nous connaissons Kipling. Il est heureux qu'il ait fait jouer la comédie de Bernard Shaw; il aurait été plus heureux encore qu'il l'eût traduite.

CHOSES ANGLAISES

II

La Maison en Ordre, de M. ARTHUR PINERO [1].

Le Vaudeville a donné, sous le titre de *la Maison en Ordre*, non pas une adaptation, mais une traduction quasi-littérale de la pièce anglaise de M. Arthur Pinero, *His house in order*. Les traducteurs sont MM. Bienstock et Bazalgette, le premier bien connu comme l'auteur de la monumentale traduction de Tolstoï, dont la publication n'est pas encore achevée. On sait quelle place M. Arthur Pinero, qui est notamment l'auteur de *la Seconde Madame Thankeray* — drame auquel le génie d'Eleonora Duse valut une réputation presque universelle — occupe dans la littérature anglaise d'aujourd'hui. Il est au premier rang des fournisseurs courants

1. *Vaudeville*, 1er octobre 1908.

du théâtre, et ses comédies dramatiques, le plus souvent inspirées de l'école de Dumas fils et d'Augier, luttent de succès à Londres avec les adaptations françaises. La première réflexion qui devait venir à l'esprit, en apprenant la prochaine représentation, sur une scène parisienne, de *la Maison en Ordre*, était donc qu'un tel projet manquait de sens et d'utilité, que si l'on voulait importer chez nous des pièces anglaises, il en fallait choisir du moins de significatives et d'originales, et non pas des pièces de seconde main déjà copiées sur des modèles trop connus, qu'il eût mieux valu, par exemple, au lieu de traduire Pinero, continuer de nous faire connaître le théâtre de Bernard Shaw, commencer à nous faire connaître le théâtre de Thomas Hardy. Je ne retire rien de cette opinion, et pourtant, dans le fait, la pièce de M. Pinero ne laisse pas d'être intéressante, instructive par ses faiblesses comme par ses qualités, et, pour ma part, je ne regrette pas de l'avoir entendue.

Sans doute, le sujet pourrait être tiré d'une comédie d'Augier, ou, plus exactement, d'un roman de Victor Cherbuliez. Le romancier genevois eût pris plaisir à conter l'histoire de cette institutrice fantasque, primesautière et désordonnée, épousée en secondes noces par un

veuf rigide et ponctuel, accablée sous le souvenir des vertus domestiques de la morte, dépouillée peu à peu, par son mari et par la famille de la première femme, de toute maîtrise dans la maison, traitée en intruse, en enfant méchante et rebelle, humiliée dans tous les actes et dans tous les moments de la vie. Cherbuliez eût pu imaginer la péripétie des lettres découvertes par la malheureuse Nina, et prouvant que la première femme, la vertueuse et ménagère Annabelle, avait un amant et a mis au monde un bâtard. Il eût pu prêter à Nina l'élan de générosité magnanime qui, après une première idée de vengeance, lui fait anéantir les lettres accusatrices, et protéger cette mémoire de la morte qui fut, qui sera encore l'obstacle à son bonheur. Tout au plus Cherbuliez, et en tout cas Augier, eût-il montré plus de fertilité et de dextérité dans l'invention des faits qui, malgré l'héroïque silence de la seconde femme, révéleront néanmoins au mari la faute de la première, et qui aboutiront ainsi au triomphe final de la pauvre Nina. Cependant, et tout compte fait, la pièce de M. Pinero reste bien anglaise. Elle l'est d'abord — et c'est ce que j'avais déjà marqué en parlant de *Candida*, la pièce de M. Bernard Shaw — par sa prodigieuse insexualité. Si Henry Jesson, le veuf rigide et

ponctuel, a épousé la folle Nina, institutrice de son fils, ce ne peut être, dans la circonstance, que par l'action d'un attrait physique, sous l'empire d'un désir physique. Pas une allusion, si détournée soit-elle, n'est faite à cet attrait ou à ce désir. L'influence d'ordre physique que Nina exerce nécessairement sur Jesson devrait lui procurer, dans sa lutte contre la famille d'Annabelle, contre les odieux et stupides Ridgeley, des moments de victoire ou de revanche. Certains souvenirs, certaines images devraient, de temps à autre, faire de Jesson l'allié de Nina, le troubler tout au moins, le faire hésiter. Pas un instant il n'hésite ; il est tout entier du parti de ses beaux-parents contre sa femme. Il faut bien que Nina, de son côté, aime Jesson en quelque manière ; sans quoi, quel intérêt la retiendrait dans cette prison ? Pas un instant Nina ne parle en amoureuse ; ses souffrances sont d'amour-propre, de dignité, jamais d'amour. L'auteur supprime, de parti-pris, tout un ordre de mobiles, de sentiments, d'émotions, cependant nécessaires à l'intelligence de la situation qu'il a lui-même posée, de façon que lorsque Jesson et Nina, au dénouement, se retrouvent comme deux amoureux réunis après de longues traverses, on se demande avec stupéfaction d'où leur vient cet amour soudain dont la pudeur obstinée de l'au-

teur nous avait caché toute trace. La preuve est ici plus décisive encore que pour *Candida*, en raison de la nature même du sujet choisi, et ce serait une étude à poursuivre que de rechercher comment la volonté bien arrêtée de proscrire ou de dissimuler toute image, toute intention, toute émotion sexuelles a fini par influer sur la technique même du roman et du théâtre anglais.

Ce qui est bien anglais encore, c'est le goût de caricaturer les personnages dans leurs habitudes, dans leurs façons, dans leur maintien familier, et, à cet égard, les types de la famille Ridgeley, exécutés à traits grossis et à couleurs vives, sont bien des images anglaises. Le don essentiel de M. Pinero est même, autant que j'en puis juger, d'exceller dans ce travail de caricature domestique. Ce qui est anglais, c'est l'importance donnée aux mille détails de la vie quotidienne, et, par exemple, les conflits qu'un écrivain français eût provoqués par des heurts de caractères ou des oppositions sentimentales dépendent, dans la pièce de M. Pinero, de l'affectation d'une chambre ou de la présence de petits chiens dans la maison. Ce qui est anglais, c'est la froideur des caractères, leur raideur, leur défaut absolu d'attendrissement, et surtout ce quelque chose d'ininfluençable qui nous

semble à nous, accoutumés comme nous sommes à l'extrême mobilité des caractères dramatiques, un manque de vérité et d'humanité. Les scènes de persuasion, si communes dans notre théâtre, n'auraient pas de place dans le théâtre anglais. Un personnage anglais ne modifie pas ses façons d'agir ou de sentir, ou du moins il ne les modifie pas sous une influence raisonnable ou sentimentale. Il ne varie que pour des raisons morales, si une parole pourvue d'autorité l'a convaincu d'être en faute, d'être en péché. Sa variation prendra tout aussitôt la forme d'une sorte de contrition, et la parole autorisée qui aura déterminé ce changement prendra l'accent d'une parole sacrée. C'est ce qu'on voit dans *la Maison en Ordre* où, pour détourner Nina de son premier projet de vengeance, le frère de Jesson, qu'on nous a peint pourtant comme un diplomate sceptique, monte en chaire et invoque la Providence. Dans le même ordre d'idées, il est notable à quel point le geste et l'accent des comédiens anglais, — tout au moins dans la comédie moderne, — rappelle le geste et l'accent des prédicateurs. Plus on y réfléchit, plus on se persuade que la comédie, en Angleterre, a des origines et obéit à des règles qui ne sont aucunement laïques, et ce serait encore une étude à proposer aux gens de loisir.

LES POÈTES AU THÉATRE

I

Albert Samain et M. Maurice Magre.

La Comédie-Française a mis à la scène, pour clore les représentations de l'abonnement, le *Polyphème* d'Albert Samain [1]. L'Odéon a représenté, coup sur coup, une grande composition en vers : la *Velleda*, de M. Maurice Magre [2].

Le drame de M. Maurice Magre, que tous ceux qui connaissent et qui aiment son beau talent attendaient avec l'impatience la plus confiante, ne fut pas sans apporter une déception, et je ne sais si l'on rendit à M. Magre un bon office en transportant sur un théâtre régulier et clos ce drame un peu hâtivement bâti pour quelque théâtre de la Nature. Je ne reprocherai pas tant à M. Maurice Magre, comme l'ont fait MM. Catulle Mendès et Jean Richepin, l'incertitude de sa prosodie et de son

1. *Théâtre-Français*, 19 mai 1908.
2. *Odéon*, 27 mai 1908.

style, quoique parfois la facilité volontaire du discours fasse songer à une tragédie du temps de l'Empire, et qu'il soit pénible à un auditeur attentif d'entendre rimer *homme* avec *royaume* ou avec *embaume*. Je lui reprocherai bien plutôt l'incertitude de son dessein. Si j'en crois les commentaires que M. Maurice Magre a donnés lui-même de son œuvre, il aurait voulu créer une tragédie vraiment nationale, en empruntant ses héros, non plus à l'histoire latine ou aux mythes grecs, mais aux sources de notre propre histoire. C'est la théorie que Stendhal développa le premier dans son *Racine et Shakespeare*, et que le romantisme essaya partiellement de réaliser. Je ne saisis pas clairement, quant à moi, pourquoi l'âme d'un héros gaulois serait plus proche de la nôtre que celle d'un héros grec ou latin, et je n'aperçois guère ce qui, dans la druidesse Velleda ou dans le prêtre Ségénax, pourrait particulièrement correspondre à nos préoccupations modernes. Peut-être, s'il avait pris pour thème principal de son développement le sentiment de l'indépendance gauloise, l'esprit de révolte contre l'oppresseur romain, et tout ce qu'on voudra imaginer en ce sens, M. Maurice Magre, à grand renfort d'anachronismes et de transpositions, eût-il pu composer une sorte de tragédie patriotique.

Mais ce thème n'apparaît, dans *Velleda*, que d'une façon tout à fait incidente et subalterne, de sorte que je cherche vainement la tragédie nationale en tout cela.

En réalité, la *Velleda* de M. Maurice Magre est une sorte de mystère allégorique qui met en œuvre, non pas des héros de l'histoire, non pas des caractères concrets, mais un certain nombre de symboles religieux ou moraux. Le paganisme celtique, le paganisme hellénique, le christianisme, l'idée de l'amour, l'idée de la bonté, tels sont en réalité les personnages de ce drame scholastique dont, par malheur, ni la conduite, ni la conclusion ne sont empreintes d'une extrême clarté. M. Magre a voulu montrer, je crois, que, dans un premier état, toutes les morales païennes pouvaient se rejoindre pardessus le christianisme et contre lui, ayant ceci de commun qu'elles limitent la destinée humaine à ce monde et qu'elles ont pour fin une certaine conception toute terrestre du bonheur ou du devoir. Puis, dans un second état, elles se différencient et s'opposent, en ce que les unes correspondent aux instincts de cruauté et de barbarie, comme par exemple la religion druidique, et les autres aux instincts de pitié et de douceur. C'est ainsi que le Grec Neore et la druidesse Velleda s'uniront d'abord contre la

chrétienne Livie, puis s'opposeront l'un à l'autre, et Velleda sera vaincue ou plutôt persuadée par Neore, ce qui symbolise le triomphe final de la Bonté dans un monde purement humain et dégagé de toute aspiration céleste. Je n'ai pas clairement compris pourquoi le Grec Neore représentait dans ce conflit la morale du pardon et de la sympathie universelle, et je ne crois pas que les Grecs aient jamais exprimé ou même pressenti rien de pareil. Je n'ai pas perçu davantage ce qu'ajoutaient à l'allégorie les apparitions répétées de la déesse Aphrodite. Et je me demande, en fin de compte, si ce genre de sujet convenait bien au talent de M. Maurice Magre, talent certain et dont on doit beaucoup attendre, mais talent réaliste, en somme, autant que lyrique, et qu'on voudrait voir appliqué, plutôt qu'à de froides abstractions, à la vérité, à la variété de la vie moderne. Ce qu'il faut attendre de M. Maurice Magre, ce sont des tragédies ouvrières et paysannes, des tragédies amoureuses, mais non pas des tragédies druidiques. Personne n'est mieux doué que lui pour nous donner « une tragédie nouvelle, où des héros, proches de nous, s'exprimeront, agrandis et demeurés vrais cependant, dans un langage humain, dans des vers où palpitera la vie ».

Quant à la représentation de *Polyphème*, per-

sonne, je crois, n'a pu la suivre sans une émotion grandissante, faite d'admiration, de tendresse et de pitié. Albert Samain est mort avant la fin de la jeunesse, et, de tous les poètes de son âge, sans doute est-ce celui qu'attendaient la fortune et la gloire les plus rapides. Il eût tenu, dans la génération symboliste, le rôle qu'ont occupé Sully-Prudhomme et François Coppée dans la génération parnassienne, étant non pas le plus rare, le plus inventif ou le plus profond, mais le plus délicat, le plus discret et le plus sensible. Sa mort fut assurément la perte la plus cruelle qu'ait subie la poésie française depuis la mort, plus précoce encore, du malheureux Ephraïm Mikhael. Je ne sais si les dons de Mikhael n'étaient pas d'une essence plus précieuse. Mais les dons d'Albert Samain étaient grands et purs. Dons de sensation, d'émotion, de suggestion sentimentale plutôt que d'expression lyrique. Samain était né pour sentir, pour communiquer avec une tendresse intime et persuasive toutes les douceurs, toutes les mélancolies de la solitude et de l'amour.

Que l'unique poème qu'il ait écrit pour le théâtre ait été tiré d'un mythe grec, cela pourrait surprendre au premier regard. Le talent de Samain n'est pas un talent païen, mais bien plutôt un talent chrétien et mystique. Les

paysages qu'il recherche ou qu'il décrit le plus naturellement ne sont pas les paysages lumineux et nets qui font le décor des idylles. Samain fut le promeneur muet qui longe les quais par les nuits humides et brouillées des fins de saison. Il aimait les matins et les crépuscules d'automne, la tristesse déserte de Versailles, la douceur des paysages suburbains, la pluie « intermittente et tiède ». Sa Muse n'est pas la Muse solaire, et il eût préféré, comme Baudelaire ou Verlaine, l'influence de la lune, ou mieux encore la douceur inspiratrice du soir, de ces belles soirées tranquilles dont personne n'a plus tendrement chanté « la grâce et la mansuétude ». Aussi ne faudra-t-il pas s'étonner si, dans *Polyphème*, tout ce qui est description pittoresque et paysage manque d'invention spontanée et de justesse originale. Le poète a fait appel à l'admiration qu'il avait pour d'autres poètes, et, par la bouche de Samain, c'est Chénier, Leconte de Lisle ou Heredia qu'on entendra souvent chanter. Mais ce décor un peu factice ne fut dressé que pour enclore un discret et cruel drame d'amour, et l'on s'apercevra bien vite que, dans la légende de *Polyphème*, c'est par le symbole amoureux que le poète fut tenté. Galathée n'est plus la nymphe de Sicile que les Sirènes voyaient passer au bord de la mer, elle est toute la fai-

blesse de la femme, toute sa cruauté ingénue, tout son élan désordonné vers l'amour qui l'attire, toute sa joie despotique à abuser de l'amour qu'elle fait éprouver. Polyphème est toute la force brute et tendue du désir viril, mais aussi toute la tendresse protectrice et paternelle de l'homme. Sa laideur gigantesque enveloppe les plus exquises douceurs de l'amour. Il aime Galathée comme Hercule aime Omphale et comme Samson aime Dalila ; il est le géant soumis, le héros dompté, mais il ne se révolte pas et chérit sa servitude. Il aime à la fois Galathée comme une femme et comme une enfant. Une seule fois, il tentera d'user contre elle de sa force, mais, au premier regard de la nymphe, ses bras retomberont désarmés. Sa pire souffrance est de se sentir impuissant à communiquer ou même à exprimer son amour, de ne pouvoir vaincre le poids de sa laideur et de sa gaucherie. Il est le muet qui voudrait parler, et qui serait cru s'il pouvait pousser hors de lui sa parole. Symbole romantique, en somme, où s'assemblent tous les éléments contraires : esclavage dans la force, tendresse dans la violence, les plus tendres délicatesses de l'âme dans la plus monstrueuse difformité du corps. Un instant, l'excès de la souffrance réveille chez Polyphème le goût sauvage de la vengeance;

il soulève sur Galathée et sur le berger Acis, enlacés aux bras l'un de l'autre, le quartier de roche qui va les rompre. La jalousie a ressuscité en lui la brute. Mais il aime trop Galathée pour lui faire du mal. Il se croit bon, et il le dit ; il n'est pourtant qu'un homme qui aime. Il crèvera ses yeux, plutôt que de céder une autre fois à la tentation du meurtre. Et voilà un nouveau symbole : la cécité volontaire de l'amour.

Je l'ai dit, *Polyphème* fut écouté avec le recueillement mélancolique et pieux qui convenait à cette réparation posthume. L'œuvre doit durer. Les plaintes de Polyphème, la scène de Galathée et d'Acis, la scène finale sont des morceaux presque admirables de charme, de vérité ou de grandeur. Il faut souhaiter que l'entrée de *Polyphème* au répertoire de la Comédie-Française soit autre chose qu'une vaine et brève formalité, et qu'on joue véritablement cette œuvre, qui est belle, et qui est faite pour être jouée.

II

Le Roi Dagobert de M. ANDRÉ RIVOIRE[1].

Tout le monde s'est réjoui, je crois, du succès de M. André Rivoire, succès net et décidé qui, à la fin du troisième acte, prit même l'ampleur chaleureuse d'une ovation. Et j'imagine que toutes les variétés de public goûteront cette pièce franche, spirituelle et gaie, mais si adroite dans son ingénuité apparente, si subtile avec son air un peu menu et simple, si délicate et si fine dans sa douceur.

C'est d'un couplet de chanson populaire qu'en est sortie l'idée première. Cette chanson ne dit pas grand'chose ; pourtant elle dit plus qu'il n'y paraît. Les deux personnages qu'elle fait converser, le bon roi Dagobert, le grand saint Eloi, sont deux types qui pouvaient aisément grandir dans l'imagination d'un poète. Ces deux types, inséparables dans leur contraste, et qui se complètent en s'opposant, rappellent ou font prévoir, comme on voudra, le couple immortel du chevalier Don Quichotte et de son valet

1. *Théâtre-Français*, 7 octobre 1908.

Sancho Pança. Nous imaginons volontiers qu'au temps de la chanson le roi Dagobert était vieux, puisqu'il était bon, et que les bons rois portent toujours barbe blanche. Mais M. André Rivoire a compris qu'il était tout jeune au contraire, ardent, fou, changeant, impétueux, distrait, que le personnage du monarque mal culotté représentait la fantaisie étourdie, l'inconstance chimérique. Dagobert, vu par un poète, est devenu un poète et un amoureux. Et quant au grand saint Eloi, son ministre, il avait évidemment mission d'opposer à la légèreté royale sa bonhomie un peu rusée, son bon sens un peu terre à terre et au jour le jour. Le roi s'est fait aimer; la popularité facile du roi obligera le ministre à se faire craindre. Il affectera malicieusement d'être cruel, encore qu'il soit très bon, lui aussi, très paternel et très pitoyable. Et d'ailleurs, au temps des chansons et des légendes, tout le monde était très bon.

Si donc le grand saint Eloi a négocié le mariage de Dagobert avec Hidelswinte, fille du roi des Goths, dont la dot est opulente, c'est parce qu'il est un ministre paternel et pour épargner au peuple de plus lourds impôts. Mariage fâcheux pour le surplus, et qui ne se présente pas sous de bons auspices. Quand Hidelswinte, conduite par l'ambassadeur Odoric, arrive à la

métairie royale, elle trouve la maison vide, Dagobert ayant oublié qu'il se mariait ce jour-là. Hidelswinte regrette fort bruyamment le jeune cousin qu'elle a laissé en Espagne. Et, pour achever, une sorcière prédit au roi les pires malheurs si cette union politique était consommée. Eloi et Odoric ne s'embarrassent pas de la prophétie, à laquelle personne ne croit, sauf une petite esclave, Nantilde, secrètement amoureuse de Dagobert. Mais le ministre et l'ambassadeur tirent parti de cette prédiction fatale pour combiner la plus téméraire intrigue. Hidelswinte veut se garder intacte au cousin d'Espagne, jusqu'au jour où Dagobert, le plus inconstant des rois, l'aura proprement répudiée ? Fort bien : d'ici là, l'esclave Nantilde prendra sa place chaque nuit, et Nantilde y consent, convaincue que par cette substitution elle préserve la vie du bon Dagobert. Et le roi lui-même restera dupe de la supercherie si on lui persuade, comme on fait, en déformant quelque peu la prophétie, qu'il ne peut impunément aimer sa femme que dans la plus noire obscurité. Ainsi en décident les conseillers probes et libres, et leur plan est exécuté...

* * *

Dans une fantaisie charmante, *Berthe aux grands pieds*, ancienne déjà d'une dizaine d'années, M. André Rivoire avait traité un sujet assez voisin de celui-là. Berthe de Hongrie, mariée au roi Pépin, était dès la première nuit remplacée au lit royal par sa servante Alix. Mais cette substitution était l'effet d'un noir complot, et l'histoire, en elle-même, était tragique. Ici l'histoire est légère, et l'on voit aussitôt à quel danger s'exposait volontairement le poète. Il y a une difficulté commune à toutes les fantaisies poétiques dont le cadre et les personnages ne sont pas purement imaginaires, et qui empruntent à l'histoire ou à la légende un milieu, des héros, ou simplement des noms. L'opérette ou la féerie, en effet, ont usurpé, dénaturé tant de fois ces thèmes et ces types, qu'il faut beaucoup d'art et de bonheur au poète pour éviter au spectateur de blessantes confusions. Mais ici la difficulté s'aggravait encore puisque la fable dramatique où M. André Rivoire a situé ses personnages tient, elle aussi, comme on peut voir, de l'opérette, ou même du vaudeville. Je crois que M. André Rivoire a fort exactement prévu ce péril; j'en

juge du moins par le fait que, sauf en quelques parties du rôle d'Eloi, — et encore n'est-il pas sans doute le coupable, — il l'a évité avec la plus ingénieuse délicatesse. Son imagination a été assez fertile, son tact assez sûr pour faire sortir une comédie, toujours fine, et souvent émouvante, de ce libretto.

Son secret est bien simple, bien simple à formuler tout au moins. Sans reculer aucunement devant le comique de la situation, qui lui a fourni des traits excellents et parfois d'une saveur assez forte, M. Rivoire s'est appliqué à en développer les éléments sentimentaux, et non les éléments matériels. Un professionnel du vaudeville eût tiré en se jouant, d'une telle donnée, une suite infinie de confusions et de quiproquos. Au contraire, une fois sa donnée admise, et c'était le plus grand effort qu'il pût nous demander, M. Rivoire est aussitôt revenu au familier, au naturel, au vraisemblable, et, dans ces décors de carton ou dans ces costumes d'images, de la vérité humaine et poétique peut ainsi se loger. Je pense au développement si fin, bien qu'un peu sommaire et prompt, du caractère de la reine Hidelswinte, d'abord enchantée de sa ruse, puis déçue, puis irritée, puis jalouse, et conduite enfin par la jalousie à une sorte d'amour pour l'époux qu'elle

croyait haïr. Je pense à cette occupation soudaine de Dagobert par un amour dont il ne se pensait pas capable, par un charme qu'il subit et ne comprend pas bien. Le bon roi ignore, en somme, si la douceur des nuits l'emporte sur l'ennui des jours; il tente inutilement de rassembler sous une seule image des émotions qui ne lui semblent pas compatibles. Il a deux femmes, et n'en a pas une : il cherche en vain sur sa femme de la nuit les traces d'un visage qui lui plaît, et chez sa femme du jour les souvenirs d'une volupté qui l'enchante. Il faudrait même peu de chose ici pour que la fantaisie devînt mélancolique : il suffirait que Dagobert fût un peu plus qu'un gamin charmant, et Hidelswinte un peu plus qu'une enfant boudeuse et têtue. Mais M. Rivoire n'est pas allé jusque-là, préférant sans doute faire ressortir, dans sa tendresse douce et triste, le personnage de Nantilde, de l'amoureuse que l'homme aimé possède à son insu, sous le nom et sous l'image d'une autre, et qui souffre de son bonheur à la fois réel et mensonger.

Dans cet imbroglio tout concourt à tromper le bon Dagobert, et cependant jamais il ne se trompe. Il arrivera que la reine Hidelswinte, ne soupçonnant pas quel genre de surprise sa présence virginale ménage à son époux, re-

vendique enfin sa place au lit conjugal. Il arrivera que, par l'effet de je ne sais quels moyens de théâtre, qu'on aurait même pu concevoir ou moins apparents ou plus adroits, Nantilde se trouvera enfermée avec Hidelswinte dans la chambre ténébreuse où le bon roi Dagobert aime à tâtons. Dagobert pourrait se méprendre; il ne se méprend pas une fois. Les deux femmes tour à tour passent dans ses bras, Hidelswinte faisant tout pour plaire, Nantilde faisant tout pour se dérober. Mais toujours Dagobert est heureux quand il tient l'esclave, déçu quand il tient la reine, et, comme il est franc, il ne cache ni sa déception ni son bonheur. Je le répète : un comique eût multiplié des méprises dont il eût su tirer parti. C'était la vérité du vaudeville. Mais la vérité poétique exigeait que Dagobert, sans le savoir, restât toujours fidèle à son amour réel, à son amour unique, à son amour pour la femme qu'il n'a jamais vue et qu'il ne connaît pas. Il fallait que cet amour fût pour lui la lumière absente. Et quand, par la révélation d'un rayon de lune, la ruse enfin se découvre, son premier mouvement sera bien, puisqu'il est roi, de faire pendre Nantilde en même temps qu'il chasse Hidelswinte. Mais il ne pourra chasser le souvenir de l'esclave amoureuse et aimée... Je me hâte d'ajouter

qu'au dénouement, Dagobert, victorieux des Goths, retrouve Nantilde au fond du monastère où la cacha le paterne Eloi, car, au temps du bon Dagobert, on ne pendait effectivement personne, que le roi épouse l'esclave tout comme si elle était bergère, et qu'ils auront beaucoup d'enfants.

* * *

Cette suite d'imageries diversement coloriées, et pour lesquelles la scène du Théâtre-Français paraissait parfois un peu vaste, enferme donc, en réalité, un conte d'amour. C'est ce qu'il était naturel de prévoir de l'auteur du *Songe de l'Amour* et du *Chemin de l'Oubli*, et c'est ainsi, par une heureuse combinaison de bonne humeur et de finesse, de fantaisie et de vérité, que M. André Rivoire a su se tirer de la plus périlleuse entreprise. Faire applaudir quatre actes en vers n'est jamais un facile succès. On ne pouvait attendre de M. André Rivoire qu'il s'en tirât par les moyens qui se sont trouvés les plus sûrs à l'épreuve, soit par un renouvellement du drame romantique tel que l'ont tenté, après Hugo, François Coppée et M. Jean Richepin, soit par une continuation du drame parnassien tel que le pratiquent MM. Catulle

Mendès et Edmond Rostand. Les grandes audaces ou les grands défis du drame, l'élan lyrique des tirades, le luxe empanaché des images ne sont ni dans les goûts ni dans les dons de ce poète facile, exact, scrupuleux et classique. Peut-être d'ailleurs y a-t-il comme une difficulté secrète à combiner un certain éclat, une certaine dureté de la forme et une certaine précision nuancée dans la notation des états du cœur. M. Rivoire, poète du cœur, qui procède directement de Sully-Prudhomme et de M. Georges de Porto-Riche, poète intérieur dont le don essentiel est l'invention psychologique, la recherche et la curiosité dans l'exploration sentimentale, M. Rivoire a lutté par ses propres moyens et avec ses propres armes, et l'événement a prouvé qu'il n'y avait pas là de présomption.

Il est visible qu'abordant pour la première fois une grande scène avec une grande pièce, M. Rivoire a entendu mettre toutes les chances de son côté et qu'il a voulu, en même temps, faire sa preuve de constructeur dramatique. C'est dans cette pensée qu'il a conçu l'intrigue compliquée dont il s'est d'ailleurs tiré avec une aisance si nonchalante et si sûre, et qu'il a soigneusement dosé dans sa pièce les éléments disparates du succès : le comique, le fantai-

siste, le sentimental. Cette tentative a réussi, et personne ne saurait plus douter que M. André Rivoire soit parfaitement en état de manier la plus minutieuse machinerie de théâtre. Faire sortir d'une donnée comme celle-là assez de développement pour que ce fût une comédie, assez peu pour que ce ne fût pas un vaudeville, ce résultat difficile exigeait un instinct inné ou une science acquise du métier. M. André Rivoire est donc et sera un excellent auteur dramatique, mais ce qui a le plus de prix dans *Dagobert*, c'est pourtant ce qu'y a mis le poète, c'est cette délicatesse élégiaque, cette subtilité précise, cette progression menue et juste dans l'émotion. On pourrait même penser que le poète ne s'est pas encore suffisamment fié à lui-même, et c'est la seule réserve que je voudrais formuler pour ma part. Peut-être tombé-je ici dans cette faiblesse commune aux critiques, de vouloir gouverner à leur guise et dans le sens de leurs préférences les talents qu'ils goûtent le plus. Mais j'eusse préféré, pour ma part, une pièce mieux débarrassée de tous ces divertissements adventices, une pièce où l'agrément n'eût pas été si facile et si rapide, où le décor n'eût pas dérobé tant de place à la fable, ni la fable aux sentiments. J'eusse aimé quelque chose de plus grave, de plus insistant, de plus

fort, et que le poète ne craignît pas de passer de son alerte gaieté à une sorte de tristesse secrète. Le rôle de Nantilde est bien près d'être écrit dans ce ton, et c'est aussi ce que j'ai le plus vivement goûté. J'aurais encore voulu que M. Rivoire resserrât, condensât la justesse un peu fluide de son style poétique, et qu'il nous fît sentir plus constamment ce don qu'il a d'exprimer les vérités un peu troubles et équivoques du cœur par des formules d'une clarté évocatrice et impérative — don si rare, plus rare chez les poètes que chez les prosateurs. Mais tout cela revient à dire, en somme, qu'après cette pièce charmante M. Rivoire est capable de nous en donner de plus précieuses encore, de plus spéciales à son talent, et l'auteur profite ainsi du seul reproche sérieux que l'on veuille adresser à l'œuvre.

M. JULES LEMAITRE

La Princesse de Clèves[1].

C'est une agréable idée qu'a eue le Théâtre de l'Action Française de jouer la pièce que M. Jules Lemaître a extraite du roman de madame de La Fayette. Mais il y aura quelque charité à ne pas insister sur la façon dont elle a été montée et représentée. Les décors, les costumes, la figuration, la mise en scène atteignaient, par leur insuffisance, à une sorte de ridicule. Et les acteurs, parmi lesquels il se trouvait cependant des comédiens de talent (M. Krauss, M. Capellani) ne m'ont point paru suppléer à la pauvreté de l'appareil scénique. Cette négligence est d'autant plus fâcheuse que, dans la *Princesse de Clèves*, l'intérêt dramatique, au sens propre du mot, est à peu près nul. Le travail de M. Lemaître ne pouvait prétendre à procurer au spectateur qu'une impression de

1. *Théâtre des Arts*, 17 juin 1908.

douceur, d'harmonie et de satisfaction spirituelle, à laquelle l'excellence de l'interprétation n'est guère moins nécessaire que l'accord de l'orchestre à l'exécution d'une symphonie.

Ce travail est assez ancien déjà — il remonte à une douzaine d'années pour le moins — et l'on peut se demander quelle fantaisie poussa M. Lemaître à tirer d'un roman fameux, et peut-être admiré un peu au delà de son mérite, cette comédie en trois actes et cinq tableaux, plus un épilogue. Peut-être y eut-il là de l'exercice et un goût de se faire la main. Et, à ce point de vue, je ne puis dire que le résultat me paraisse absolument heureux, M. Jules Lemaître a commis la faute de consacrer un acte entier à une aventure déjà peu claire dans le livre, presque inintelligible à la scène, et qui n'est cependant indispensable ni au développement des caractères, ni à l'action : je veux dire l'ennuyeuse histoire de la lettre tombée de la poche du vidame de Chartres et faussement attribuée au duc de Nemours. En revanche, il n'a pas trouvé le moyen de faire entrer dans son scénario l'épisode peut-être le plus beau du roman, je veux dire la mort de madame de Tournon et le récit de Sancerre. Je ne sais non plus s'il eut raison de fondre dans la scène unique de l'aveu les deux conversations très

distinctes, très progressivement ménagées, que M. et madame de Clèves ont l'un avec l'autre dans le roman... D'autre part, on imagine assez facilement que l'idée de lier les passages qu'il empruntait littéralement au roman par des morceaux du même style ait amusé chez M. Lemaître un goût du pastiche, de la restitution, un orgueil malicieux d'ouvrier d'art qui se sent capable de satisfaire, et de tromper, s'il lui plaisait, les connaisseurs. Et, à cet égard, il faut convenir que la réussite dépasse tout ce qu'il avait pu souhaiter. Dans ce meuble restauré, l'œil le plus exercé a la plus grande peine à discerner les parties anciennes des parties neuves. Je me suis, quant à moi, donné le plaisir de collationner presque mot à mot le roman et la pièce, et j'admire à la fois avec quelle ingéniosité M. Jules Lemaître s'est servi du texte de madame de La Fayette, empruntant parfois deux ou trois passages différents du roman pour les assembler dans une même tirade, et avec quel goût — réserve faite pour quelques gamineries — il a restitué dans le sens et dans le ton où madame de La Fayette les eût écrits, les transitions, les fragments de scène, les scènes nouvelles qu'il jugeait nécessaires à la clarté de son arrangement.

* * *

Enfin l'on aperçoit que M. Jules Lemaître, qui venait d'écrire ou allait écrire une pièce sur le pardon, s'est laissé tenter par l'idée de collaborer à une pièce sur l'aveu. Cet aveu que madame de Clèves fait à son mari de la passion qu'elle ne peut s'empêcher de sentir pour le beau duc de Nemours, avait déjà paru, du temps de madame de La Fayette, une chose fort extraordinaire, et M. Jules Lemaître a pu se souvenir de ce que Bussy-Rabutin écrivait là-dessus à madame de Sévigné : « L'aveu de madame de Clèves à son mari est extravagant, et ne se peut dire que dans une histoire véritable ; mais, quand on en fait une à plaisir, il est ridicule de donner à son héroïne un sentiment si extraordinaire. L'auteur, en le faisant, a plus songé à ne pas ressembler aux autres romans qu'à suivre le bon sens. Une femme dit rarement à son mari qu'on est amoureux d'elle, mais jamais qu'elle a de l'amour pour un autre que pour lui. » M. Lemaître en juge comme Bussy, mais, ne pouvant modifier le roman sur ce point, puisque l'aveu de madame de Clèves en est la péripétie essentielle, il a voulu tout au moins dégager sa responsabilité d'adaptateur.

Par une scène dont la conception et l'exécution lui sont propres (acte III, scène I), et dont madame de La Fayette, qui admire son héroïne, aurait assurément rejeté l'idée, il s'est donc plu à dépouiller de son faux air d'héroïsme cette pauvre action de madame de Clèves, qui, selon lui, n'est pas seulement sotte et imprévoyante, mais qui marque aussi quelque pusillanimité. N'y a-t-il point quelque lâcheté « à rejeter sur un mari un fardeau de ce genre, sous prétexte qu'on n'est pas de force à le porter toute seule?... » M. Lemaître le professe, sans apercevoir, ou sans ajouter, que de ce genre de lâchetés les âmes les plus hautes sont seules capables.

Mais, que l'aveu passe pour héroïque ou lâche, où M. Lemaître triomphe, c'est quand il s'agit d'en montrer les effets absurdes et néfastes. Madame de Clèves a cru s'assurer à tout jamais, par cette marque inouïe de sa franchise, la confiance de son mari; mais au contraire elle l'a rendu défiant, incrédule et soupçonneux. Ayant révélé ce que les femmes n'avouent jamais, elle ne parviendra pas à persuader M. de Clèves que sa confession ait été complète. Elle ne sera plus jamais tranquille, ni lui non plus. Le mari sera travaillé par la jalousie; la femme devra subir ce contrôle qui va jusqu'à l'espionnage, ces interrogations mal satisfaites qui vont jusqu'à

l'insulte. Elle se révoltera finalement, ne pouvant tolérer que sa vertu soit si durement retournée contre elle; et il est trop dur en effet que notre droiture et notre franchise nous fassent soupçonner de dissimuler et de mentir. Cela est absurde, atroce, injuste, mais cela est naturel, et voilà la première déception de madame de Clèves. La seconde n'est pas moins cruelle ni moins certaine. Cette héroïne inconsidérée avait eu l'illusion d'agir favorablement à son mari; elle croyait qu'il serait content d'elle, qu'il se féliciterait d'un tel aveu comme de la plus grande preuve de tendresse, qu'il en serait, somme toute, plus heureux. Et le voilà jeté, tout au contraire, dans une des pires souffrances qu'un homme puisse endurer. Madame de Clèves, qui manquait d'expérience, n'avait pas suffisamment réfléchi à ce qu'est l'état d'un homme qui aime sa femme d'amour et que sa femme n'aime que d'amitié. C'est une situation parfaitement supportable, et même heureuse, tant que la femme n'aime pas un autre homme, puisque le mari reçoit de la femme tout ce qu'elle peut donner, et s'en trouve quitte pour conclure qu'elle est incapable d'aimer. Tel était l'état de M. de Clèves avant que sa femme dansât, au bal de la Reine, avec M. de Nemours. Quand après cela madame de Clèves de-

vient amoureuse de M. de Nemours, elle s'imagine que, pourvu qu'elle résiste à cet amour, rien ne sera changé entre elle et M. de Clèves. Ne lui garde-t-elle pas exactement tout ce qu'il recevait d'elle auparavant? Ne lui consent-elle pas, d'avance, le sacrifice de l'amour qui grandit en elle?... Elle n'oublie qu'une chose, c'est que, sans rien reprendre à M. de Clèves, elle donne davantage à M. de Nemours. Elle oublie que M. de Clèves, au lieu de se payer de cette idée un peu triste, mais rassurante : « Ma femme ne m'aime pas d'amour, mais elle n'aimera jamais personne », demeurera désormais tout occupé de cette pensée désolante : « Pourquoi ne m'aime-t-elle pas, puisque je l'aime, et qu'elle peut aimer? » Enfin, et c'est le troisième point, madame de Clèves, par son aveu, s'était flattée de résoudre pratiquement la difficulté où la mettait sa passion naissante pour M. de Nemours. Elle avait cru que le profit de cette confession serait de la débarrasser de son amour, tout au moins d'en arrêter le progrès, et de resserrer le lien qui l'unissait à M. de Clèves. Mais au contraire, en même temps que la vie avec M. de Clèves lui devient presque insupportable, par l'effet de ces débats sa passion va se trouver agrandie encore et ravivée. Et, quand M. de Clèves sera mort de chagrin et de jalou-

sie, et qu'il semblerait qu'elle n'eût plus qu'à épouser M. de Nemours, ce qui adviendrait infailliblement si elle avait su se taire, elle sera pour jamais séparée de l'homme qu'elle adore par ses remords, ses scrupules et ses terreurs.

La matière de ces développements se trouvait déjà dans le roman de madame de La Fayette, et il est remarquable que madame de Clèves, avant qu'elle se résolve à parler à son mari, semble déjà prévoir les conséquences de son acte : « Il faut m'en aller, dit-elle, quelque bizarre que puisse paraître mon voyage, et, si M. de Clèves s'opiniâtre à l'empêcher ou à vouloir en savoir les raisons, *peut-être lui ferai-je le mal, et à moi-même aussi, de les lui apprendre...* » Mais, dans la pièce de M. Lemaître, les suites déplorables de l'aveu sont déduites avec une logique plus forte, plus intentionnelle si je puis dire, et exprimées avec plus de décision. Par cette direction qu'il donnait à son travail, il a été conduit à retoucher le caractère de M. de Clèves qui n'a pas, dans le roman, tant de promptitude et d'obstination à la jalousie, mais qui conserve jusqu'au bout une certaine mollesse élégiaque et quelque peu larmoyante. M. Lemaître en a fait un mari assez impérieux et brutal ; il lui a donné plus d'âpreté dans la passion et dans la souffrance. Dans le roman,

M. de Clèves meurt comme un personnage racinien; dans la pièce, il meurt comme un jeune premier romantique : « Laissez-moi... me reposer... mourir... Le doute... oh! le doute... » Sur cette dernière phrase, le connaisseur ne se méprendrait pas. Ce morceau n'est pas de l'époque. En revanche, après avoir marqué, tout au long de la pièce, plus de sévérité à juger son héroïne, M. Lemaître lui montre plus de pitié pour le dénouement. Peut-être s'est-il inspiré encore de la critique de Bussy... « Si, contre toute apparence et contre l'usage, ce combat de l'amour et de la vertu durait dans le cœur de madame de Clèves jusqu'à la mort de son mari, alors elle serait ravie de les pouvoir accorder ensemble en épousant un homme de sa qualité, le mieux fait, et le plus joli cavalier de son temps... » Tandis que madame de La Fayette condamne madame de Clèves jusqu'à la fin de ses jours à une solitude quasi-monastique, M. Lemaître nous fait espérer qu'après la fin de son deuil elle saura pardonner à Nemours la mort de son mari, comme Chimène la mort de son père.

* * *

Peut-être M. Lemaître s'est-il donné trop peu de peine pour justifier le changement qu'il ap-

portait ainsi au dénouement du livre. Le discours de Nemours, auquel cède finalement madame de Clèves, pourrait être plus ample et plus fort. « Madame, ne vous ai-je fait que du mal, et ne me devez-vous que des tristesses?... De grâce, ayez pour être heureuse un peu de cette bravoure que vous avez eue pour faire ce que vous croyiez votre devoir... Honte à qui craint de souffrir en aimant!... » Mais ce dernier trait porte juste : il est bien vrai que la résistance de madame de Clèves s'explique moins par des scrupules ou des remords de conscience que par l'effroi des souffrances qu'elle attend infailliblement de l'amour. Elle a été élevée dans la peur de l'amour, et la seule passion qu'elle ait éprouvée ne lui a donné, jusqu'à ce jour, que déception et peine. Elle est une très jeune femme, presque une jeune fille, et il semble parfois que ses prudences et ses craintes aient quelque chose de virginal. Plutôt que d'être déçue par la réalisation de son amour, ce qui lui paraît inévitable si elle y cède, elle préfère en garder en soi l'idée et la possession intacte. Sa sagesse est de même sorte que le platonisme chez certains hommes ; elle ne provient pas d'un manque, mais d'un excès dans l'imagination de l'amour.

C'est là ce qui fait, dans le roman, la suite et

la cohérence du caractère de madame de Clèves ; mais peut-être, en revanche, faut-il voir dans cette conception le défaut, la faiblesse du livre même. Madame de La Fayette veut que madame de Clèves soit une amoureuse, mais on sent quelque gêne, quelque trouble devant une amoureuse qui n'agit jamais contre sa volonté ou sa raison. Il est vrai que les résolutions que sa raison lui dicte sont en même temps montrées comme les plus favorables à l'intérêt bien entendu de son amour. Mais l'amour, à l'ordinaire, n'entend pas si bien son intérêt, quand il s'agit du moins d'un intérêt idéal et lointain. Ne pas aimer pour garder son amour intact, et vanter cette conduite comme la preuve la plus certaine d'amour, cette subtilité touche au paradoxe, et ferait penser que la *Princesse de Clèves* ne réagit pas autant qu'on l'a cru contre la littérature précieuse et le roman de l'Hôtel de Rambouillet. D'autant que madame de Clèves, pour conserver dans leur pureté son amour et sa vertu, ne paraît pas surmonter une difficulté bien grande. Elle ne lutte pas contre elle-même ; elle ne paraît jamais partagée, déchirée comme Clarisse Harlowe ou madame de Tourvel. Il semble que la résistance lui soit trop aisée ou la souffrance trop naturelle. On objectera que madame de Tourvel est

une femme, qui connaît ou prévoit la force de ses sens, et madame de Clèves, comme je le disais, une vierge du mariage. Mais il fallait lui prêter alors cette exaltation mystique qui peut sembler à une vierge le prix et l'état suprême de l'amour, et qu'elle pourra craindre de flétrir, si elle se donne. Chez madame de Clèves, les sens et l'imagination paraissent également calmes. Elle est trop tranquille, en vérité, trop concertée, trop indifférente à son bonheur. D'un bout à l'autre du roman elle est la même. Rien ne l'altère ou ne la trouble; rien ne bouge sur son visage pur. On en vient à penser, comme Bussy et madame de Sévigné, que madame de La Fayette, dont le talent était admirable, a choisi, par goût de l'extraordinaire, un sujet assez médiocre en réalité, ou encore qu'elle a gâté un beau sujet par un goût factice et conventionnel dans la conception du principal personnage, ou encore que, dans la *Princesse de Clèves*, deux ou trois idées et cinquante phrases sont de la Rochefoucauld, le surplus de madame de La Fayette. Et cette dernière hypothèse est sans doute celle qui s'approche le plus de la vérité.

LE THÉATRE DE M. TRISTAN BERNARD

La publication des *Œuvres complètes* ou des *Théâtres complets* est déjà pour les écrivains vivants comme un commencement, comme une anticipation de gloire posthume, et il faut féliciter les éditeurs Calmann-Lévy d'avoir compris que M. Tristan Bernard, « humoriste » à peine quadragénaire, était amplement digne de cet honneur. J'adresse donc aux éditeurs mes compliments, qui s'ajouteront aux autres, et je passe à un reproche, ou plutôt à une restriction qui me tient particulièrement à cœur. Il semblerait que les œuvres complètes ou un théâtre complet dussent se présenter au public avec toutes les garanties d'ordre, de méthode, de durée que peuvent leur assurer les contemporains, et la première de ces conditions est que les diverses productions que l'on rassemble soient disposées à leur place et dans leur suite. Or, MM. Calmann-Lévy ont procédé avec le théâtre

de M. Tristan Bernard comme ils l'ont fait tout récemment encore avec le théâtre de Meilhac et Halévy, c'est-à-dire avec un merveilleux dédain de l'ordre chronologique, auquel d'ailleurs aucune autre espèce d'ordre ne supplée. Les diverses pièces contenues dans le premier volume, qui seul a paru, y sont exactement disposées comme des marchandises à l'étalage, de façon à tirer l'œil du chaland et à lui faire passer le plus sûrement la porte de la boutique. *L'Anglais tel qu'on le parle* est la plus célèbre des pièces de M. Tristan Bernard. Le premier volume commence donc par *l'Anglais*, pièce-étoile, chargée de garnir l'affiche et d'amorcer le public. *Triplepatte* est, après *l'Anglais*, l'œuvre la plus populaire de M. Bernard. Je parierais que le second volume s'ouvrira par *Triplepatte*. Il arrive ainsi, pour m'en tenir à cet exemple, que *l'Anglais*, joué en 1899, et *M. Codomat*, joué à la fin de 1907, précédent dans le présent volume *les Pieds Nickelés* joués en 1895. Demandez après cela au lecteur, ou même au critique, de suivre l'évolution d'une œuvre et le progrès d'un talent.

Je m'excuse d'avoir formulé sur ce ton excité une protestation inutile ; mais c'est qu'en vérité le cas de M. Tristan Bernard est décisif pour prouver que, dans des publications de cet

ordre, la suite des temps doit être rigoureusement respectée. M. Tristan Bernard n'est pas, comme tel ou tel autre, un amuseur de profession, un plaisantin volontaire, détenant et exploitant le secret de divertir interminablement le public par les mêmes tours. Il est un écrivain-né, probablement un grand écrivain, dont l'œuvre vaut ce que valent sa pensée et sa personne, qu'on ne peut juger ou même goûter pleinement sans le comprendre, et que l'on ne comprendra jamais, si l'on ne détermine au préalable sur quel système précis d'idées ou de sensibilité s'appuie son œuvre facile et diverse. Or, c'est nécessairement dans les œuvres de jeunesse que s'expriment plus librement, avec une franchise plus généreuse ou plus naïve, la nature propre de l'écrivain, ces mouvements spontanés du cœur et ces préférences de l'esprit qui deviendront plus secrets, plus implicites, à mesure que le talent gagnera en maîtrise et en sûreté. Lire *l'Anglais* sans avoir lu *les Pieds Nickelés*, ce n'est pas connaître M. Tristan Bernard, c'est le connaître à faux, c'est le connaître mal. On ne saurait se faire une notion juste de son talent ni même de son esprit sans remonter aux sources et aux origines, et je crois bien qu'il en est ainsi de tous les écrivains dont l'œuvre s'est développée librement, qui se

sont abandonnés, fiés à eux-mêmes, chez qui l'art est un produit naturel.

*
* *

Dans l'espèce, en se reportant aux premières pièces de M. Tristan Bernard, aux *Pieds Nickelés*, au *Fardeau de la Liberté*, on découvrira tout aussitôt que cet observateur bonhomme, narquois, et en apparence indifférent, est dans le fond un révolté, un révolutionnaire, que sa philosophie est un lent résultat de l'expérience, que sa sagesse n'est pas une sorte d'apathie native, mais qu'elle s'est lentement déposée sur lui, par le bienfait des circonstances, à peu près comme le métal dans une expérience de galvanoplastie. Le premier mouvement de son esprit fut la passion et la révolte intérieure; ses premières comédies comme ses premières fantaisies sont d'un homme de combat, ou à tout le moins d'un homme qui a pris parti. Sans doute, ce sont des comédies, et même qui ne diffèrent pas beaucoup par le ton et par la structure des productions actuelles de l'écrivain, et cela se conçoit aisément parce que la fantaisie de M. Tristan Bernard a toujours été à base d'attention, de réflexion et d'étude, parce qu'il y a toujours eu un grand apport de patience

dans son admirable facilité, parce que la formule juste ou le trait de caractère expressif sont chez lui le fruit d'une lente élaboration intérieure, d'un sourd travail de l'ésprit qui ne fut pas hâté, forcé, et qu'on a laissé sagement mûrir jusqu'à son terme. Mais le *Fardeau de la Liberté* — petit chef-d'œuvre qu'aucun théâtre n'oserait peut-être jouer aujourd'hui — n'en est pas moins un des pamphlets les plus solides, les plus cruels, les plus amers qu'on ait jamais dirigés contre une société injuste ou contre une morale hypocrite, et le vagabond Chambolin, héros de cette fantaisie, se montre plus d'une fois le digne émule de l'abbé Jérôme Coignard ou de M. Bergeret. Relisez, pour vous en convaincre, tout son admirable dialogue avec l'usurier Requin : « Comment ! imprudent Requin, vous exploitez les fils de famille ! Vous vous enrichissez aux dépens des riches ! On ne doit, sachez-le bien, s'enrichir qu'aux dépens des pauvres seulement. Vous vivez de la paresse de votre prochain : c'est de son travail seul que vous devez profiter !... » Ainsi parle le vagabond Chambolin, et je choisis ces traits parmi cent autres. Mais qu'un héritage inattendu lui survienne, qu'il se sente lesté d'argent et vêtu de neuf, et tout aussitôt se renversera sa philosophie sociale. Il appartient désormais « au

grand parti des honnêtes gens ». En s'asseyant confortablement sur le banc où il avait dormi la nuit précédente, « je ne suis plus un vagabond maintenant, dira-t-il : je suis un badaud... je ne suis plus un rôdeur : je suis un flâneur... je ne suis plus un feignant : je suis un oisif... » L'usurier Requin lui suggère avec malice : « Je suis sûr que, maintenant que vous avez du bien, vous raisonnez plus sainement, plus clairement. Vous saisissez la différence du bien et du mal ». Et Chambolin répond avec franchise : « Oui, faire le mal, c'est en vouloir à mon bien... » Il est pour l'ordre, pour la tradition, pour la police, et il applaudit les agents des brigades centrales qui cognent sur un monôme d'étudiants. Sans doute, il est arrêté dans la bagarre. Le rentier Chabolin passera six mois à Mazas, où le vagabond Chambolin avait essayé vainement de se faire hospitaliser pour l'été. Mais cela, c'est la justice du théâtre.

Les Pieds Nickelés sont une comédie très différente par l'agencement, le ton et le milieu, mais dont le thème, ou, si l'on veut, la morale est presque identique. Ici encore, il s'agit de montrer la déformation et la transformation des caractères par le manque d'argent ou par la possession de l'argent. Alain Lambert, qui doit payer un billet à cinq heures et qui n'a

pas le premier sou de la somme due, est faible, timide, tremblant. Une vieille marchande à la toilette lui procure les dix mille francs dont il a besoin, et le voici arrogant et fort. Il répondra avec insolence à son créancier, tout en tâtant les billets dans la poche de sa jaquette : « Je ne vous paierai pas. Je n'ai pas d'argent. » Car, lorsqu'on a de l'argent, même dû, on le garde. On le refuse à son créancier aussi facilement qu'à un ami. On a « les pieds nickelés » ; on ne marche plus... Cette agile et charmante comédie n'est pas une pièce à thèse ; tout y est dit sans que l'auteur ait l'air d'y penser, avec une précision un peu paresseuse et nonchalante. Tout cela y est dit cependant. Et certes il faut se reporter aux dates, se souvenir qu'autour de 1895 presque toute la génération littéraire à laquelle M. Tristan Bernard appartient fut entamée ou tout au moins teintée par la propagande anarchiste. Mais chez M. Tristan Bernard ce goût de philosophie ou de critique sociale n'est pas de mode ni de surface; il est réel, authentique, fondamental. Il s'exprimait plus complaisamment il y a douze ans qu'aujourd'hui, où on le sent plus discret, plus réservé. La vie aura sans doute enseigné à M. Bernard, comme à beaucoup d'autres, l'inutilité des gestes trop marqués, des attitudes qui pourraient sembler

provocatrices ou bravaches. Toutes les bonnes volontés ne sont pas nécessairement héroïques. On se persuade vite que l'effort personnel est inefficace, que nous avons trop peu de chances de transformer l'ensemble des choses à notre gré, que c'est déjà beaucoup de se tirer soi-même d'affaire, le plus honnêtement possible, et pour le mieux. Et d'ailleurs, à mesure que la vie s'avance, le métier absorbe davantage la vie d'un homme. Mais que cet amour désintéressé de la justice, que cette générosité révoltée aient été à l'origine même d'une œuvre, qu'on les y sente encore constamment vivantes, c'est ce qui crée malgré tout des classes et des différences; c'est ce qui s'ajoute aux dons de l'esprit pour donner à l'œuvre son prix durable; c'est de là, par exemple, que l'observation de M. Tristan Bernard, même quand elle paraît sceptique et désabusée, c'est de là que son comique même tirent leur gravité, leur sérieux, leur vigueur.

*
* *

Ce caractère s'accuse encore si l'on rapproche l'œuvre de M. Tristan Bernard de celle de Labiche ou de celle de Meilhac et Halévy, bien que l'influence de l'un et des autres soit parfois assez nettement sensible chez lui. Le comique

de *l'Anglais* est très voisin du comique de Labiche. La première scène du *Captif*, le dialogue entre le geôlier et le bigame Doublet, pourrait presque textuellement être empruntée à une comédie de Meilhac. « C'est dur pourtant de se trouver emprisonné quand on n'est pas coupable. — Comment! Vous n'êtes pas coupable, et vous vous plaignez! Vous êtes une victime, vous avez cette satisfaction de pouvoir maudire l'injustice des hommes, et vous vous trouvez malheureux! Ah! si vous étiez coupable, je comprendrais! Votre tranquillité serait troublée par un remords... le remords de vous être laissé pincer! » Nous connaissons ce ton; nous connaissons ce tour d'esprit, que je crois un peu facile, un peu mécanique. Mais j'ai cette infirmité de ne pas goûter Meilhac, et d'ailleurs je sais mon opinion si grossière, si peu parisienne, que j'éprouve un peu de honte à l'énoncer. Je n'admire pas cette œuvre factice que je crois cent fois moins durable que celle même de Dumas fils; je ne m'en amuse pas. Mais peu importe mon sentiment particulier; toute discussion à cet égard est à la fois tardive et prématurée. Le temps se chargera de dresser le compte, et je crois même qu'il s'en est déjà chargé. Au moins M. Tristan Bernard n'emploie-t-il ce comique spécial et cette ironie à tout faire que

dans des piécettes sans prétention, œuvres d'occasion et de circonstance, et encore n'y trouverait-on pas une page de dialogue que quelque réplique ne signe fortement à sa marque. *Une aimable lingère* ressemble aux petits actes de Meilhac, mais avec plus de grâce. Si *la Petite Femme de Loth* est construite à la ressemblance des opérettes de Meilhac, elle se relève par un goût et un bonheur dans la parodie poétique auquel les librettistes d'Offenbach n'auraient, je pense, jamais prétendu.

Mais *le Captif* ou *Une aimable lingère* représentent, comme je l'ai dit, la production courante d'un homme qui a parfois donné dix pièces par an, d'un homme dont le goût serait d'avoir un théâtre à lui pour l'alimenter incessamment de pièces nouvelles. Il faut prendre, pour juger bien, les comédies que l'on sent plus longuement mûries, où l'écrivain a mis plus de soin, plus d'intentions, plus de temps, *Daisy* par exemple, ou *M. Codomat*. Ici, le comique n'est plus un pur comique de situation, comme chez Labiche, et le dialogue vaut par autre chose que par la supériorité détachée du ton ou la continuité de l'ironie. L'art est plus sûr que dans les œuvres de début, le métier plus serré ; l'écrivain se retire plus loin de ses personnages, et laisse plus volontiers au spec-

tateur le soin de conclure, mais c'est bien au fond le même courant, la même veine. *M. Codomat* a été représenté trop récemment pour qu'il soit utile d'en rappeler longuement le sujet, et l'on se souvient aussi sans doute que le public resta quelque peu déconcerté par cette pièce singulière, et dont la forme dérangeait les habitudes reçues. Je tiens, quant à moi, *M. Codomat* pour une des œuvres les plus fortes qu'ait jamais données M. Tristan Bernard, et elle m'a toujours rappelé, par une analogie de facture assez marquée, le *Turcaret* de Lesage. Dans *M. Codomat* comme dans *Turcaret*, l'auteur, pour laisser toute sa force au personnage central, a volontairement simplifié, dénudé l'intrigue scénique, et si je ne puis me porter garant d'une intention réfléchie chez Lesage, j'en suis bien sûr pour M. Tristan Bernard, dont quatre ou cinq vaudevilles, mieux enchevêtrés l'un que l'autre, nous ont assez prouvé qu'il était capable d'imaginer et d'ajuster des péripéties. Mais il s'agissait avant tout de présenter dans son jour, dans un bon jour égal et ample, M. Codomat, c'est-à-dire l'hypocrite bourgeois, le Tartuffe moderne, un Tartuffe plus familier, presque inconscient, et qui s'est en somme dupé lui-même, mais qui profite seul de s'être dupé. Ce héros redoutable, dont la respectabilité bour-

geoise se déplace avec moins de fracas, mais avec plus de profit que la piété trop étalée de l'Imposteur, il fallait nous le montrer, non pas dans les circonstances forcément exceptionnelles qu'agence une comédie d'intrigues, mais dans sa vie familière, dans sa manœuvre de tous les jours. Il fallait que ce fût un homme parmi des hommes, ne cachant pas plus son caractère qu'il n'est d'usage, ne l'exhibant pas plus qu'il n'est nécessaire. — Dans *Daisy*, qui se passe au champ de courses de Longchamp, et met en scène des pick-pockets et une fille, M. Tristan Bernard a pris un plaisir visible à montrer que l'abnégation, la faculté de sacrifice, l'héroïsme, n'étaient pas la spécialité d'une certaine catégorie sociale, ne se reliaient pas à certaines vertus sociales, que, le vol étant en somme un métier comme un autre, un métier même assez difficile, il pouvait par conséquent, parmi les hommes qui l'exercent, se trouver des héros comme des bandits. De sorte que *Daisy*, dans son pathétique sobre, et bien que l'action mette en jeu des repris de justice au lieu de rois et de princes, fait assez l'effet d'un petit drame cornélien.

J'insiste ici sur ma thèse, mais je ne voudrais pas omettre de noter ce qui frappe tout d'abord dans *Daisy* comme dans *Je vais m'en aller*,

comme dans tous les ouvrages qui appartiennent à la meilleure manière de M. Tristan Bernard, c'est-à-dire la simplicité, la force, la justesse particulière du langage et des actions. Ce n'est pas, si je puis dire, une justesse immédiate. M. Tristan Bernard se soucie assez peu de différencier le langage de ses héros selon les occasions ou les conditions; il ne s'en soucie, à dire vrai, que dans la mesure indispensable. Tous ses personnages paraissent avoir longuement médité sur leurs pensées, et se connaître parfaitement eux-mêmes. Mais la formule à laquelle aboutit leur réflexion est toujours si juste, dégage une telle force de vérité humaine, qu'elle paraît la seule exacte, la seule possible. Personne n'a jamais eu à un plus haut degré que cet « humoriste » le goût et le don de la vérité, mais de la vérité profonde, de la vérité cachée encore plus que de la vérité apparente, et lui-même a profondément noté que son comique n'était souvent qu'une restitution, qu'une remise en place, qu'une remise au point. C'est souvent être comique que d'assigner aux actions humaines leurs mobiles réels, que de donner leur valeur exacte aux pensées ou aux faits dont la timidité, la vanité, la nécessité, nous font exagérer ou diminuer l'importance. C'est être comique, et cependant c'est être vrai. « Si vous me con-

naissiez mieux, dit Chambolin, vous sauriez que je suis toujours sérieux. J'ai l'air de plaisanter sur les choses ; ce n'est pas ma faute à moi, c'est les choses qui ont commencé. » Placez, par hypothèse, un Tristan Bernard dans une société d'êtres parfaitement simples et sincères, il restera un écrivain toujours fort et souvent émouvant ; il cessera d'être un écrivain comique. Son comique suppose toujours une convention, une hypocrisie, une pudeur dévoilées.

* * *

En somme, le don essentiel de M. Tristan Bernard est un don d'observation réfléchie, un sens du réalisme psychologique qui s'est appliqué d'abord aux accidents sociaux, qui se tourne aujourd'hui de préférence vers les originaux humains. Il est probable que chez lui, comme il est advenu pour tous les grands comiques, nous verrons s'accentuer de plus en plus cette évolution de la comédie de mœurs à la comédie de caractères. Mais jamais, je crois bien, son observation, si scrupuleuse qu'elle soit, si juste à pénétrer jusqu'en leur fond les modèles qu'elle vise, ne restera froide, indifférente, impartiale. La comédie de M. Tristan Bernard

restera humaine, soit par le sentiment de la pitié, soit par le sentiment de la justice. Ce n'est jamais sans une émotion plus ou moins exprimée qu'elle touche ce qui lui paraît de la vérité. Les formules par lesquelles les données de l'observation sont traduites semblent, chez lui, aussi condensées, aussi achevées que des images poétiques, mais elles dégagent une familiarité si sage, si cordiale, qu'on se sent aussitôt tout proche, et de niveau. Son art si complexe, en réalité, et si difficile, établit d'emblée avec le spectateur le contact et l'échange. On croit collaborer avec lui, participer à la découverte, et c'est encore une des raisons qui font que la vérité, chez lui, prend une valeur comique. Et j'aurais voulu dire bien des choses encore de M. Tristan Bernard, parler de l'excellence de son style, dont la fermeté, la solidité d'assiette et surtout la propriété ne sauraient être trop louées. J'aurais voulu montrer tout ce qu'il doit, et pour la carrure du style et pour le don des formules expressives, à la première éducation littéraire qu'il reçut, c'est-à-dire à l'éducation poétique, et que c'est probablement ce goût et ce sens du travail d'art qui l'a gardé, doué comme il l'est, de l'analyse psychologique à la Bourget. J'aurais aimé le situer vis-à-vis des naturalistes, dont il a certainement subi

l'influence, mais dont il se distingue par sa répugnance à livrer les premiers résultats de l'observation, par sa patience à attendre que cette matière brute se soit peu à peu raffinée jusqu'à prendre la forme la plus stricte, la plus frappante et la plus forte. Et toutes ces recherches, toutes ces comparaisons n'auraient pas été superflues ou déplacées pour un écrivain de son rang. Mais je préfère conclure sur ceci, que je ne vois rien dans son œuvre, ou tout au moins dans l'important de son œuvre, qui ne soit empreint de vérité humaine, qui n'ait été écrit parce que l'écrivain le jugeait vrai, qui ne nous plaise ou ne nous touche parce que nous le sentons vrai. Et il y a quelque chose de si rare et de si grand dans cet éloge que, pour ne pas l'affaiblir, je n'y veux rien ajouter.

M. HERMANN SUDERMANN

Parmi les Pierres [1].

Drame banal, si l'on veut, ou plutôt sujet banal, mais il faut bien du talent, au théâtre comme dans le roman, pour entreprendre les sujets banaux. Pour moi, la pièce de M. Sudermann me plaît, et j'avoue d'ailleurs qu'elle me plaît surtout par les effets qu'elle tire du détail de la vie ouvrière, de cette sensibilité spéciale que crée l'habitude et l'orgueil d'un métier. Car il faut entendre dans son sens littéral le titre de M. Sudermann. Le drame se joue « parmi les pierres », c'est-à-dire que la scène est un chantier de construction, que les personnages sont des tailleurs de pierre, des sculpteurs et des manœuvres... Il y a là l'indication de toute une matière nouvelle, que nos littérateurs et nos auteurs dramatiques ne semblent

1. *Odéon*, 10 octobre 1908.

pas très impatients d'exploiter, et c'est en ce sens que j'aurais aimé qu'une pièce comme celle-là fût de chez nous. Et je sais bien que le drame de M. Sudermann contient aussi, comme on le verra, un peu d'intention symbolique. Mais ce symbole fournit seulement le thème d'un développement littéraire ; il n'est pas essentiel ou même n'importe pas à l'action.

La scène est donc chez le vieux Zarncke, propriétaire du chantier, qui est un homme juste et pitoyable. Peut-être, ainsi qu'il arrive souvent, fut-il conduit à la pitié par ses propres souffrances, par ses propres déceptions : car il vit seul, et tristement, avec une fille infirme. Toujours est-il qu'il fait partie d'une association charitable dont l'objet est la réhabilitation morale des détenus libérés. Il accueille dans ses chantiers les clients de l'Association, les anciens prisonniers, et il essaie de les relever à leurs propres yeux par la confiance qu'il leur témoigne. Voici, par exemple, le manœuvre Struve, condamné dix fois pour vol, et qui, d'ailleurs, ne se sent à son aise qu'en prison, « au collège », comme il dit. Struve est soupçonné d'avoir voulu forcer la porte du magasin où l'on range les scies des tailleurs de pierre, les scies dentées à pointes de diamant. Le premier mouvement de Zarncke est

d'appeler le commissaire de police. Mais, sitôt le commissaire parti, il mande Struve, lui remet la clef du magasin, lui en confie la garde et la responsabilité... Le vieux Zarncke, comme on voit, bien que violent et bougon, est plein d'optimisme.

La confiance de Zarncke lui réussit mal avec le manœuvre Struve; elle lui réussit mieux avec l'ouvrier Jacob Biegler. Celui-ci fut condamné à cinq ans de prison pour meurtre, et, depuis sa libération, il a cherché vainement du travail. Chassé de porte en porte, de place en place, il est tombé dans une tristesse désespérée, et l'accueil cordial de Zarncke le confond plus encore qu'il ne le touche. L'idée qu'on l'accueille en homme, qu'on l'admette, qu'on ne se détourne pas de lui avec horreur, le jette dans une sorte de stupéfaction. Le crime commis par Biegler n'a pourtant rien qui dégrade. Il était tailleur de pierre; il est devenu l'amant de la femme d'un cordonnier. Un jour le mari est rentré à l'improviste, s'est jeté sur Biegler le couteau levé. Biegler, d'instinct, a saisi un outil de cordonnier qui traînait là, une pierre à frapper, et d'un coup a abattu l'homme. Les jurés n'ont pas admis que ce fût un cas de légitime défense; ils ont condamné Biegler. Mais Zarncke, plus indulgent, l'embauche. Biegler

remplacera, comme veilleur de nuit, le vieil Eichholz, qui buvait trop et ne voyait plus bien.

Biegler devrait être heureux, et il le serait s'il était tranquille. Mais il ne croit pas à sa chance. Il vit comme dans un rêve dont il redoute constamment l'éveil. Un jour ou l'autre, nécessairement, ses camarades apprendront son passé, et alors recommenceront les insultes et les persécutions. On exigera du patron son renvoi, et Zarncke, tout pitoyable qu'il soit, devra céder. Il n'est même pas rassuré par l'amitié que lui témoigne Laure Eichholz, fille de l'ancien veilleur, qui tout à la fois dirige le ménage du patron et gère la cantine des ouvriers. Laure est presque aussi malheureuse que Biegler, presque aussi découragée. Quelques années auparavant elle a été séduite par un ouvrier du chantier, le tailleur de pierre Gottling, de qui elle a une petite fille, et son amant la traite avec une méprisante et ignoble brutalité. Gottling est Allemand, si l'on s'en rapporte à son nom; mais il a vécu longtemps « dans le Sud », en Italie. Ce bellâtre chante des romances, pince de la guitare et joue du couteau. Tout le chantier l'exècre et le redoute, mais Marie, la fille infirme du patron, le regarde d'un œil assez doux. Dès le premier jour, Gottling a pris en haine ce malheureux Biegler

à la tête toujours baissée, et sa haine s'accorde avec la rancune du vieil Eichholz, le veilleur congédié, qui, par bravade plutôt que par besoin, a voulu reprendre son ancien métier de cordonnier.

Et voici que l'indiscrétion d'un policier fait soupçonner aux ouvriers quel est le passé de Biegler. Le malheureux, résigné d'avance à son sort, veut fuir. Mais Laure l'encourage, le décide à nier, à tenir tête, et Biegler vient s'asseoir comme de coutume à sa table solitaire, dans la cantine des ouvriers. Il subit sans broncher les allusions insultantes de Gottling. Mais le misérable change de thème. Il annonce à ses compagnons qu'il va bientôt quitter l'outil pour devenir leur maître, qu'il a décidément su plaire à la pauvre infirme, à la fille de Zarncke. Laure éclate en sanglots. Gottling la menace, et Biegler se lève alors pour défendre son amie. Gottling se jette sur Biegler, le couteau levé, comme fit jadis l'autre homme. Et sur la table traîne aussi, comme autrefois, un outil de cordonnier, une pierre à frapper qu'y a laissée le vieil Eichholz : « Va-t-en, crie Biegler. Avec une pierre comme celle-là j'ai déjà tué un homme! Va-t-en! » Et Gottling, frappé de terreur, se sauve en proférant des cris de menace... Mais alors, sitôt sa colère retombée, Biegler

comprend la folie de son aveu. Personne ne peut plus douter maintenant. Il faudra qu'il parte une fois de plus, qu'il reprenne la vie errante et misérable. Les autres ouvriers, muets, immobiles, détournent de lui leurs regards... Et cette fin d'acte, dans sa simplicité sobre et presque muette, touche vraiment à la plus haute intensité dramatique.

Biegler, cependant, ne partira pas. Les tailleurs de pierre ont apprécié son courage et, bien loin de le rejeter, ils décident de l'admettre dans leurs rangs. Sans doute, Gottling et Eichholz tenteront de se venger. Ils détacheront de ses chaînes un bloc de pierre, qu'une simple poussée fera rouler sur Biegler pendant sa dernière ronde de veilleur de nuit. Et tout le dernier acte se trouve comme suspendu à l'angoisse de cette chute annoncée, attendue, et qui cependant, grâce au dévouement de Laure, ne fera pas de victime. Gottling s'enfuit. Les deux amis, les deux camarades de misère, délivrés chacun du fardeau qui les opprimait, pourront s'épouser sans crainte. Et quant à l'infirme, qu'avaient séduite les romances de Gottling, elle se consolera comme on se console des chagrins ou des hontes de l'amour.

Telle est cette pièce franche, sérieuse, touchante, dont deux actes, les actes essentiels,

sont traités avec une fermeté presque magistrale et qui atteint une fois au moins à une sorte de beauté saisissante. Je ne me dissimule pas que le dénouement, à la fois bavard et sommaire, a quelque peu ralenti un succès qui était allé grandissant. Et j'ignore moi-même ce que je penserais finalement du drame de M. Sudermann après l'avoir lu, ou après l'avoir revu. Mais je sais que, tout compte fait, cette pièce m'a ému, gravement ému, et je n'essaierai pas de chicaner avec mon émotion. Emotion nullement larmoyante d'ailleurs, sans sensiblerie, sans fadeur, que l'auteur ne provoque ou n'exploite pas par des moyens factices, mais qu'on sent tirée directement de la vie même. Et je ne conteste pas que le sujet soit simple, que l'arrangement scénique manque d'artifice, sinon d'art, que les sentiments et les passions mis en jeu soient parmi les plus élémentaires de l'âme humaine. Mais il y a tant de justesse dans cette simplicité, tant d'exactitude et de délicatesse dans l'observation, et surtout il se dégage de l'œuvre entière une telle force de vérité, de pitié, de bonté qu'on s'en voudrait presque à soi-même de résister à l'impression que l'on ressent.

Voilà pour le mérite dramatique de ce drame, que je place bien au-dessus des drames bour-

geois de M. Sudermann, de *Magda*, de *L'Honneur*, parce que je le sens à la fois plus original, plus sincère et plus véridique. Quant à son mérite littéraire, la traduction de MM. Rémon et Valentin rend assez malaisé d'en juger. Il semble que les traducteurs n'aient jamais eu le courage de choisir franchement entre les deux idiomes, l'allemand et le français, qui étaient à leur portée, et ce manque d'unité dans le ton n'est pas sans gêner. On discerne pourtant, dans certaines scènes ou dans certaines tirades, les traces d'une véritable beauté poétique. Je citerai en exemple la scène où le récidiviste Struve évoque ses souvenirs de la prison, l'arbre, le tilleul, qui paraissait si grand et si beau quand on l'apercevait d'une fenêtre grillée, mais qui ressemble à tous les arbres quand, une fois élargi, on le revoit de la rue, et qui représente toutes les déceptions de la liberté. Je citerai la belle scène où Laure et Biegler se font confession l'un à l'autre de leur vie passée. Ils ont éprouvé, ces deux malheureux — et c'est le symbole annoncé — que le malheur finit par opérer sur l'homme une sorte de pétrification; que la continuité d'une souffrance muette, cachée, endurcit à la longue le cœur le plus tendre. L'être devient pierre, et il est poussé du pied comme une pierre. C'est ainsi que l'effort

du temps, la pression séculaire des couches supérieures du sol transforma en granit dur la terre molle, « la terre vivante ». L'homme se pétrifie plus vite, mais, comme le montre le drame de M. Sudermann, il ne se pétrifie pas pour toujours.

Je goûte enfin, comme je l'ai dit, dans le personnage de Biegler, ce que j'appellerai la poésie du travail, ou plutôt la poésie du métier. Biegler aime sa tâche, sa fonction, ses outils. Il ne se jugeait plus digne de toucher à la scie et au ciseau. Mais il est heureux d'entendre au moins le bruit de la pierre taillée. La nuit, dans l'intervalle de ses rondes, il travaille la pierre en secret, avec une volupté amoureuse. Au dénouement, l'idée d'être admis à nouveau parmi les tailleurs, de revêtir le tablier bleu, de reprendre la masse en main, le transporte d'une sorte d'ivresse. Avec son orgueil d'ouvrier il a recouvré sa dignité d'homme. Tous ces sentiments, assez difficiles à communiquer au spectateur, sont traduits sans insistance, sans excès, mais, comme je le disais, avec une force vraiment poétique. Et je sens bien que, malgré tout, *Parmi les Pierres* ne vaut pas *Les Tisserands*, de Gérard Hauptmann. Mais *Les Tisserands* ne sont pas très loin d'être un chef-d'œuvre.

M. HENRY BERNSTEIN

Israël[1].

Que cette pièce doive exciter des polémiques peut-être passionnées, cela va de soi, puisque la question juive y est posée. Et le titre même que M. Henry Bernstein a choisi prouve assez qu'il n'a pas entendu se dérober à ces controverses. Que la pensée, l'intention intime de l'auteur doive provoquer des contrariétés ou des erreurs d'interprétation, c'est ce qu'il fallait prévoir encore, par la raison même que la donnée de l'œuvre est impartiale, que les personnages maintiennent avec rigueur, de l'exposition au dénouement, leur position, leurs sentiments, leurs caractères. Et cependant je serais bien surpris que la pensée première de M. Henry Bernstein ait été d'écrire une pièce sur la question juive, de donner une réplique, et bien moins encore une suite, au *Retour de Jérusa-*

1. *Théâtre Réjane,* 13 octobre 1908.

lem. Le don dramatique est chez lui trop entier, trop dominant, pour qu'il ne soit pas parti de la vue d'une action, d'une situation. Et j'imagine que c'est cette situation même qui lui aura imposé, après coup, comme une conséquence nécessaire, le choix des personnages, des milieux, des idées où l'action pouvait naître et se développer.

* * *

Quelle est la situation conçue par M. Bernstein? Placer deux hommes dans des partis si complètement ennemis, dans un tel antagonisme de pensée et de conduite, que la révélation soudaine, pour l'un, qu'il est en réalité le fils de l'autre, lui retire d'un coup toutes les raisons possibles d'agir et de vivre, entache son passé, ruine son avenir. Rien de plus commode assurément que de construire sur cette donnée un drame historique ou un drame d'imagination. L'auteur trouve aussitôt à sa disposition les tyrans et les nations opprimées, les Troyens et les Grecs, les Capulets et les Montaigus, toutes les haines de peuples, de familles ou de factions. Mais, dans la société moderne, autour de nous, parmi nous, comment découvrir les éléments d'un tel drame, si ce n'est dans le

conflit des religions et des races ? Qu'un jeune noble, chef de l'agitation antisémite, apprenne tout à coup, en pleine lutte, en pleine bataille, qu'en fait il est le fils d'un Juif, c'était une donnée périlleuse, mais vraisemblable et possible, la seule possible peut-être, la seule d'où le drame imaginé par M. Bernstein pût se déduire logiquement.

Thibault, prince de Clare, héritier présomptif du titre ducal de Croucy, est donc le chef de la jeunesse antisémite. Et, comme il est actif, éloquent, énergique, il a su organiser, animer un parti sans discipline et sans vie. Dans ses mobiles, d'ailleurs, nulle trace d'envie, de fanatisme ou de haine. Socialiste chrétien, le prince de Clare veut réaliser en France une société fondée sur l'unité de race et de foi. Il ne hait pas les Juifs, mais les Juifs le gênent en tant qu'élément étranger, et aussi parce qu'ils représentent l'influence du capital mobilier contre la fortune foncière, l'esprit d'égalité contre le commandement aristocratique, l'esprit d'entreprise individuelle contre l'abnégation et la soumission chrétienne. Sa doctrine n'est guère moins gênante pour un certain nombre de ses amis que pour ses adversaires. Son oncle, par exemple, le comte de Grégenoy, lui objectera la menace grandissante de la Révolu-

tion ouvrière, l'appui nécessaire du capital juif dans la bataille prochaine. Il n'y a plus en France, lui dira-t-il, ni juifs ni aristocrates : il n'y a plus que des prolétaires et des bourgeois. Mais Thibault de Clare n'a pas peur des revendications révolutionnaires. Un ouvrier juif n'est pas son ennemi, mais seulement les Juifs opulents, les Grands Juifs qui menacent de corrompre, par leur alliance, cette pure aristocratie de race dont Thibault attend le rétablissement national.

Or un journal vient précisément de révéler que le banquier Justin Gutlieb a versé des sommes énormes aux caisses de propagande anticléricale. Ce Gutlieb est juif, comme le suggère son nom ; riche, comme l'indique son acte. Pourquoi alimente-t-il de son argent la propagande anticléricale ? Ses raisons d'agir, comme celles de Thibault, sont exemptes de toute bassesse, de toute médiocrité. Sa vie fut marquée par un profond, par un immense amour. Il a aimé Agnès, duchesse de Croucy, femme d'un époux indigne. Agnès l'a aimé, et il a eu d'elle un fils, qui est précisément Thibault de Clare. L'autorité brutale d'un prêtre, le Père de Silvian, a fait de l'amoureuse une pénitente. Un prêtre a convaincu Agnès de son péché, a privé Gutlieb de la femme qu'il adorait, du fils qu'il se sentait

prêt à chérir. Vingt ans de souffrances cachées l'ont ainsi conduit à détester le dogme chrétien comme l'ennemi de la vie et de l'amour.

Voilà les deux adversaires en présence, et le drame va s'engager. Thibault juge nécessaire à ses plans de mener contre les Juifs la bataille mondaine. Eh bien ! Gutlieb s'est de lui-même désigné comme la première victime. Thibault l'attend donc dans le vestibule du cercle dont Gutlieb est membre comme lui, et qu'il traverse chaque soir à la même heure. Thibault signifie à Gutlieb que sa présence est un outrage pour des gentilshommes et des chrétiens. Il lui enjoint de signer sur-le-champ sa démission. Devant la provocation de ce jeune homme, qu'il sait être son fils, le vieux Gutlieb s'arrête. Il se refuse, en détournant les yeux, à l'humiliation qu'on prétend lui imposer. Sur quoi Thibault, d'un coup de canne, fait tomber le chapeau de Gutlieb. Une rencontre devient inévitable entre les deux hommes, et une rencontre probablement mortelle, car Thibault, duelliste émérite, a la volonté et le pouvoir de tuer.

*
* *

Le premier acte s'achève sur cette scène, et le second nous transporte chez Agnès, duchesse

de Croucy, qui vient d'apprendre avec effroi l'incident du cercle. A son cœur fervent de chrétienne, tout duel est horrible. Mais comment empêcher un duel comme celui-là, qui va opposer un père à son fils, qui va sans doute aboutir, pour Thibault, à un parricide ? Son désespoir lui suggère une résolution téméraire. Elle fait venir Gutlieb et le supplie de renoncer à la périlleuse réparation qui lui est due, de ne pas se battre avec Thibault. Mais Gutlieb refuse. Il invoque l'intérêt du fils légitime qui porte son nom, des hommes de sa race qui souffriraient de sa lâcheté. Ce duel est une douleur, une iniquité qui s'ajouteront à toutes les autres, qu'il faut subir pourtant après les autres... Au moment où il va prendre congé, la porte s'ouvre et Thibault de Clare paraît.

Sitôt demeuré seul avec sa mère, Thibault, stupéfait, la presse de questions. Que faisait là Gutlieb? Pourquoi l'a-t-on mandé ? Pourquoi est-il venu ? Et ainsi s'engage entre la mère et le fils une scène si difficile que la moindre défaillance l'eût rendue intolérable, et qui touche vraiment à l'extrême des sentiments tragiques. La duchesse prend d'abord l'avantage, calme Thibault, et même, dans un suprême appel à la piété filiale de cet enfant qu'elle a tant chéri, obtient de lui qu'il renonce à tuer, lui arrache

la grâce de son adversaire. Mais, soudain, le soupçon endormi reparaît. L'interrogatoire reprend sur un autre ton, pressant, exigeant, impitoyable. Mot par mot, bribe par bribe, le fils extorque à sa mère la vérité. La duchesse se laisse arracher peu à peu que Gutlieb l'a aimée, puis qu'elle a partagé cet amour, puis qu'elle y a cédé, et quand elle comprend que cet aveu incomplet ne fait que confirmer Thibault dans sa résolution de meurtre, d'elle-même, avec le courage d'une martyre confessant sa foi, elle jette à Thibault le reste de la vérité, et qu'il ne doit pas, qu'il ne peut pas tuer cet homme.

Et voilà précisément la situation où M. Bernstein avait voulu nous conduire. La révélation de son origine retire, reprend d'un coup à Thibault toutes les raisons qu'il avait de vivre. Il est une contradiction animée qui, dès à présent, ne peut plus se résoudre que par la mort. Mais, par le mouvement le moins attendu, M. Bernstein a su renouveler, raviver encore le drame. Devant cet enfant abattu, résolu au suicide, deux hommes vont maintenant comparaître, chacun essayant de le relever, de le ramener à la vie, à la vie telle qu'il la conçoit et la pratique. Le Père de Silvian s'avance le premier et, dans une scène qui est ce que je prise le plus

haut de l'œuvre entière, il fait entendre ses raisons. Thibault souffre de porter en lui, sous une figure unique, deux êtres différents, incompatibles, un juif et un chrétien? S'il se tue, c'est qu'alors le chrétien n'aura pas triomphé dans cette lutte intestine. Le chrétien saurait pardonner, subir l'humiliation et le sacrifice; il saurait vivre, et profiter de sa souffrance pour se rapprocher de Dieu. Sa peine est infinie, inépuisable? Le cloître est fait pour des peines comme celle-là. Puis, au moment où l'éloquence du Père, jointe peut-être au goût secret de la vie, ont à peu près conquis Thibault, voici que Gutlieb survient à son tour. De toute sa force, il proteste, il lutte. Sa volonté de réussir lui prête une clairvoyance dont il ne sent pas toute l'atroce cruauté. Avant un an se seront réveillés en Thibault le goût de vivre, le besoin de s'accroître, de dominer, les forces juives en un mot, car il est Juif. Et, dans toutes les circonstances de sa vie passée, Gutlieb oblige Thibault à reconnaître cette descendance juive qu'il essaie en vain de rejeter. Instinct juif, le choix d'une cause fructueuse! Activité juive, le don d'organiser! Ambition juive, le goût de l'éclat et de la popularité! Et je me permets d'ajouter ici, sous ma responsabilité personnelle, un argument à ceux qu'invoque Justin Gutlieb.

C'est que l'idéalisme de Thibault, le rêve optimiste qu'il avait formé d'une société harmonieuse et juste, pouvaient également être désignés comme des héritages juifs, et la preuve eût été forte, car l'essentiel de la pensée juive est peut-être dans ce don de reconstruction idéale du monde, don chimérique ou prophétique, comme l'on voudra.

Ainsi, par un effet d'une tragique ironie, Gutlieb détruit l'un après l'autre tous les prétextes de ne pas mourir que la foi éloquente d'un prêtre avait momentanément fournis à Thibault. Il ne peut plus entrer au cloître. Il ne peut pas davantage vivre comme le lui propose Gutlieb, dans le monde, en prenant son parti du hasard de sa naissance. La mort est donc inévitable, et il meurt. Le drame était tel qu'il fallait nécessairement ou que le fils tuât le père, ou que le père tuât le fils. C'est le fils qui meurt, non de la main, mais de la parole de son père.

* * *

On voit assez par cette analyse quelles difficultés M. Henry Bernstein a volontairement affrontées, et l'on conçoit les résistances de tout ordre dont il a fallu qu'*Israël* triomphât. Trai-

ter un tel sujet, c'était visiblement se mettre en butte aux objections contradictoires des partis. D'une part, bien que M. Bernstein ait fait effort pour dégager, fût-ce par voie d'hypothèse, les mobiles élevés de l'antisémitisme, *Israël* est, dans son fond, la plus cruelle dérision, la plus forte parodie de la doctrine antisémite. On l'y voit, en quelque sorte, retournée contre elle-même. Si Thibault de Clare a pu grandir jusqu'à l'âge d'homme sans que rien en lui révélât le Juif, sans qu'aucun de ses partisans soupçonnât en lui le Juif, que devient le dogme antisémite, fondé tout entier sur la persistance, sur l'évidence des caractères de race? C'est donc qu'il n'est pas si aisé de reconnaître le Juif, autrement qu'à son nom. C'est donc que l'antipathie contre le Juif n'est pas un mouvement naturel, instinctif, mais une notion acquise, factice, arbitraire. Et, d'autre part, *Israël* devait blesser, chez les Juifs, outre quelques susceptibilités assez faciles à comprendre, un sentiment que moi, qui suis né Juif, je ne partage ni n'approuve, je veux dire une certaine appréhension devant le débat public des questions qui intéressent leur religion, leur race, ou simplement leurs façons habituelles de penser et de sentir.

Mais ces questions sont hors de mon sujet,

et c'est sur la pièce et sur l'auteur que j'entends conclure. J'ai dit, chemin faisant, à quels morceaux de l'œuvre allaient mes préférences. Ceux que je goûte le moins appartiennent presque tous au rôle de Gutlieb, moins solide dans ses assises et moins heureux dans son développement que les autres rôles de premier plan. Mais, tout compte fait, mon opinion délibérée est que M. Henry Bernstein n'a jamais établi plus complètement que dans *Israël* non seulement la puissance, mais la qualité et la diversité de son tempérament dramatique. Nous avons — et par ce « nous » j'entends un public comme celui des répétitions générales — nous avons une tendance innée à loger les écrivains dans des catégories, dans des cadres dont nous ne leur permettons guère de sortir, fût-ce pour s'accroître ou se surpasser. M. Henry Bernstein est pour nous l'homme qui a surpris, avec une précocité presque divinatoire, tous les secrets de son art, le maître du théâtre rapide et pathétique. Nous attendons de lui, dès le début, une prise brutale, et qu'il nous conduise alors, sans nous lâcher, d'une haleine, jusqu'à un dénouement plein d'effroi. Dans l'admirable scène du deuxième acte, par exemple, dans la scène entre Thibault et sa mère, nulle surprise n'a gêné l'émotion enthousiaste du public; il trouvait là

un plaisir prévu, le genre de satisfaction qu'il escomptait. Mais le premier et le troisième actes révélaient chez l'écrivain un ordre de préoccupation nouveau, une facture nouvelle. Une ample et forte exposition d'idées, au lieu d'une saisissante exposition de faits, un dénouement grave et noble, qui s'élevait soudain au-dessus du drame pour transporter le conflit dans le domaine du sentiment et presque de l'abstraction, c'est pourtant ce que tout le monde eût admiré dans une pièce de M. François de Curel, par exemple. Mais, dans une pièce de M. de Curel, c'eût été précisément ce qu'on attendait.

Cependant, je ne suppose pas que des conflits de sentiments, des discussions d'idées perdent de leur valeur, parce qu'au lieu de rester froids et théoriques, ils sont incorporés dans une action vraisemblable et vivante. Je prise infiniment, pour ma part, dans les scènes de discussion d'*Israël*, l'originalité, l'acuité, la hauteur des points de vue. J'aime surtout que les arguments soient des armes, et que, de l'issue du débat, je sente dépendre la vie d'un homme. Il y a donc là, chez M. Bernstein, non pas une déviation, mais un développement, un enrichissement du sens dramatique. C'est en ce sens qu'*Israël* représente, dans l'œuvre de M. Bernstein, un commencement, ou, si l'on préfère,

une transition, et l'événement vaut bien qu'on y prenne garde, puisqu'il s'agit de l'homme qui, depuis bien longtemps, a apporté au théâtre les dons les plus francs, les plus frappants et les plus forts.

MM. PAUL BOURGET ET HENRY BERNSTEIN

L'Emigré[1] et Israël.

Dans le roman de M. Paul Bourget, l'*Emigré*, une situation m'a toujours frappé par sa justesse, ou même, si l'on veut, par sa beauté. Landri, le fils du marquis de Claviers-Grandchamps, de l'Emigré, ne partage aucune des convictions de son père. Alors que le marquis s'est volontairement exilé de toutes les formes de l'activité moderne, Landri s'est fait soldat. Alors que le marquis considère que l'unique chance de salut pour la France réside dans la persistance de ce qu'il appelle « les Maisons », c'est-à-dire dans la vigueur et dans la pureté du sang aristocratique, Landri aime et veut épouser une plébéienne, madame Olier. La politique du marquis est théocratique et patriarcale ; Landri est dégagé de toute foi religieuse

1. *Renaissance*, 9 octobre 1908.

et revendique, contre la solidarité familiale, le droit au bonheur individuel. Quelle que soit l'admiration, la vénération du fils pour le père, il est donc résolu à épouser la femme qu'il aime ; il est même résolu, si le régiment de dragons où il sert doit participer aux inventaires d'églises, à marcher. Mais Landri de Claviers-Grandchamps apprend tout à coup, dans des circonstances dont je ne m'attarderai pas à discuter la vraisemblance, qu'il n'est pas le fils du marquis, mais bien le produit adultérin de la marquise et d'un élégant bourgeois, nommé Charles Jaubourg. Il semblerait que, par la révélation de cette descendance bourgeoise, Landri dût être confirmé dans des idées, dans des résolutions dont il possède désormais l'origine et la justification. Le raisonnement de Landri est tout contraire : Hier, se dit-il, j'étais un Claviers-Grandchamps tout comme mon père ; j'avais le même droit que lui sur le nom, sur l'histoire de la race. J'avais le droit de comprendre à ma façon, qui n'est pas la sienne, l'attitude que doit tenir un noble dans la société d'aujourd'hui. Nous serions sans doute entrés en lutte, mais notre conflit eût été d'égal à égal. Mais aujourd'hui, je n'ai plus qu'à m'incliner, qu'à obéir. Je ne suis pas qualifié pour discuter la politique d'une famille dont je ne fais pas légitimement partie.

Je suis dans la maison un étranger, un intrus, ou, à la rigueur, un invité; je dois me conformer à ses règles et à ses usages... Et ainsi, la connaissance acquise qu'il est en réalité le fils d'un bourgeois détermine Landri de Claviers-Grandchamps à agir comme un véritable noble.

Il est difficile de n'être pas séduit par l'ingéniosité de ce coup de théâtre psychologique. Et j'étais impatient de constater par quels procédés dramatiques M. Paul Bourget rendrait sensible à la scène cette curieuse volte-face, dont la description est la meilleure partie, et même la partie essentielle de son roman. Il faut croire que M. Paul Bourget a reculé devant la difficulté, car, dans la pièce qu'il a fait représenter la semaine passée à la Renaissance — et où je note tout de suite que M. Lucien Guitry a remporté un de ses plus éclatants succès de comédien — toute cette portion du roman est restée dans l'ombre. M. Bourget a également reculé devant la scène, pénible sans doute, mais non sans grandeur, où le marquis, informé à son tour de la trahison de sa défunte épouse, exclut de la famille et condamne à s'expatrier le bâtard que, cependant, il adore. Ainsi, la meilleure analyse du roman et sa scène la plus forte se trouvaient éliminés du drame, et c'est assez dire qu'il n'en est pas demeuré grand chose.

Il en est demeuré ceci : tout d'abord une scène de délire qui occupe presque un acte entier, et où Charles Jaubourg, dans son agonie, révèle à Landri le secret de sa naissance. Je n'ai pas besoin de spécifier à quel ordre de mélodrames ressortit ce genre d'effets, et M. Paul Bourget aurait tort de croire que la qualité dramatique de cette scène ait été modifiée par la précision et la spécialité des commentaires techniques qui la préparent. Que ce délire soit ou non « onirique, » comme nous l'affirme un médecin, peu nous importe, et d'ailleurs le problème de pathologie nerveuse que pose ce genre de délire — où le malade revit ou repense inconsciemment des états de sa vie passée — n'est ni plus nouveau ni plus difficile que le problème du rêve et du sommeil. Cet acte n'a donc produit qu'une impression assez fâcheuse, et cela était à prévoir. Puis est passée du roman au drame, mais considérablement amplifiée, une discussion sur les devoirs de conscience du chrétien opposés au sentiment de la discipline militaire. De même que dans *Un Divorce* le public acclamait la défense de l'union libre développée par Lucien de Chombault, de même dans l'*Emigré* tout l'applaudissement est allé à l'apologie de l'obéissance passive que prononce un certain lieutenant Vigouroux, et cette

simple remarque suffirait à prouver que ce débat difficile a été traité par M. Paul Bourget avec probité et bonne foi. C'est, tout compte fait, le morceau de sa pièce que je préfère. J'aurais bien tendance à protester contre certains rapprochements assez contestables, par exemple entre le devoir d'un chrétien en de telles conjonctures et le devoir d'un socialiste en temps de guerre. Mais ce combat entre l'obligation collective de l'obéissance et les exigences de la conscience individuelle, ce combat où toutes les forces du cœur et de la raison peuvent se trouver si exactement partagées, offre évidemment une belle matière dramatique, et M. Paul Bourget en a tiré un bon parti.

Enfin, pour poser dans toute sa netteté la séparation morale entre le père et le fils, M. Paul Bourget a emprunté au roman un développement moins heureux. Dans le roman, Landri, informé de la vérité avant son père, se sent d'abord obligé, comme je l'expliquais au début de cet article, à agir, en toutes circonstances, de la façon dont son père lui-même eût agi. Puis il en vient à redouter que sa tendresse pour le marquis ne l'entraîne quelque jour à une confidence atroce. Il ne voit qu'un moyen d'épargner à son père la connaissance de la vérité, c'est

d'interposer entre son père et lui quelque obstacle infranchissable. Et ainsi c'est par piété filiale qu'il s'affermit définitivement dans la résolution de participer à l'inventaire et d'épouser madame Olier. Je n'ai pas à justifier ou à critiquer la justesse de ce dernier revirement. Mais il est visible que M. Bourget n'en pouvait tirer aucun effet dramatique. Au théâtre, nous attendons nécessairement que la révélation faite à Landri par Jaubourg dans son délire onirique bouleverse les sentiments, les décisions, la vie entière de Landri. Or, dans le système de M. Bourget, c'est tout l'inverse qui advient. Quand il se croyait un Claviers-Grandchamps authentique, Landri était résolu, contre son père, à rester soldat et à épouser une bourgeoise. Le fait de se connaître pour un Jaubourg le détermine, plus dur que jamais, à rester soldat et à épouser madame Olier. Le coup de théâtre qu'est le délire de Jaubourg, au lieu de bouleverser l'état préalable des faits, ne sert finalement qu'à le consolider et à l'affermir. C'est-à-dire que c'est un coup de théâtre pour rien, la pire chose qui soit au théâtre.

*
* *

Pour apercevoir dans toute sa force cette objection, la plus grave que le public ait instinctivement dirigée contre l'œuvre de M. Bourget, il suffira de la comparer à la pièce de M. Henry Bernstein, *Israël*, dont la représentation au théâtre Réjane a suivi de peu de jours la représentation de l'*Emigré* à la Renaissance. Dans la pièce de M. Bernstein comme dans la pièce de M. Bourget, le héros découvre, par un accident soudain, le secret de sa naissance adultérine. Il acquiert cette affreuse certitude, non pas à la suite d'une crise de délire onirique qui aurait saisi Justin Gutlieb à son lit de mort, mais d'une façon infiniment plus douloureuse et pathétique. Une fois instruit du secret de sa naissance, n'allez pas supposer que Thibault de Clare s'en trouve, comme Landri de Claviers-Grandchamps, fortifié, encouragé pour continuer dans la même direction sa vie passée. Non seulement tout se trouvera renversé dans ses actes ou dans ses sentiments, mais la connaissance acquise de son origine véritable va même lui retirer d'un coup toutes les raisons possibles de vivre, le condamnera à une mort nécessaire, immédiate. Toutes les dispositions,

toutes les combinaisons de l'auteur ont tendu à ce que le coup de théâtre imaginé par lui rendît ainsi son plein effet. Sentimentalement, le prince de Clare n'avait qu'une affection forte, qui était sa tendresse, sa vénération pour une mère désormais flétrie, ou, ce qui est pire, changée à ses yeux. Pratiquement, le prince de Clare avait pris le commandement de l'agitation antisémitique, et voici donc qu'un chef antisémite est tenu de se reconnaître pour le fils d'un Juif. Enfin, la circonstance occasionnelle qui déclenche le drame étant la provocation adressée par Thibault de Clare à Justin Gutlieb, Thibault sera condamné à choisir entre l'horreur d'un parricide et la honte déshonorante d'une reculade. La vie passée de Thibault se flétrit rétrospectivement à ses yeux, le présent est intolérable, l'avenir n'offre aucune issue. Tout a été combiné de telle sorte que l'aveu de la duchesse de Croucy, inévitable en lui-même, contînt la ruine et la mort.

Ici, le coup de théâtre est tragique, et je me sers à dessein de cette épithète. C'est un lieu commun de critique que cette distinction de la tragédie et du drame, et l'on se souvient peut-être des développements un peu imprévus qu'y apporta Ferdinand Brunetière, voici quelques années, à l'occasion du *Dédale* de M. Paul

Hervieu. Pour ma part, le point de vue où je serais disposé à me placer est que le drame laisse, jusqu'au bout, les spectateurs, comme les personnages, dans l'indécision d'un dénouement heureux ou malheureux. Jusqu'au bout, les personnages restent incertains de leur sort, l'auteur libre de son choix, et tout l'art du dramatiste consiste précisément à répartir, à prolonger, à renouveler, pour le spectateur, ces alternatives de confiance et d'inquiétude. Cela est si vrai que, dans un drame, le dénouement final peut, presque toujours, se modifier à volonté. Suivant le tempérament de l'écrivain, suivant le goût de la saison, ou même selon l'impression des répétitions d'ensemble, la femme adultère sera pardonnée ou chassée, le mari coupable puni ou excusé, les amoureux réunis ou séparés pour toujours. La tragédie, au contraire, doit imposer dès l'abord un sentiment de fatalité ou de nécessité. La situation tragique n'est pas telle que, suivant le caprice de l'auteur, elle puisse se dénouer mal ou bien. Elle est, de sa nature, insoluble, inextricable, et c'est pourquoi il n'y a pas de convention, et encore moins de ridicule, à ce que les tragédies classiques s'achèvent par une hécatombe. Cette hécatombe finale est la sanction forcée des lois du genre, puisque la mort est le symbole, ou,

si l'on préfère, l'équivalent dramatique de cet emprisonnement d'un être dans une situation qui ne comporte aucune solution admissible, acceptable. La tragédie exclut ainsi l'émotion dramatique proprement dite, qui est faite d'incertitude, d'attente, et, suivant le ton de l'œuvre, de curiosité ou d'anxiété. On sait d'avance, on doit savoir d'avance, que le sort du héros tragique est résolu, de sorte que l'émotion tragique est ou non créée suivant que l'auteur a su ou non ennoblir, couronner, décorer par des moyens poétiques cette impression d'inexorable nécessité suggérée dès l'abord au spectateur. C'est en ce sens, à ce qu'il me paraît, que l'émotion tragique est une émotion poétique, et que la tragédie est poésie.

Dans *Israël*, sitôt la situation nouée, le spectateur sait qu'elle est insoluble. Thibault de Clare, en sortant de chez sa mère après qu'il a reçu son aveu, pourrait se jeter dans la Seine du haut d'un pont, et ce suicide immédiat ne serait que l'expression anticipée du sort qui l'attend désormais. Mais il restait à trouver le développement poétique qui, sans changer la situation, car elle devait rester invariable, sans en modifier l'issue, car cette issue était acquise avec certitude, lui apporterait la surélévation, le couronnement tragique. C'est ce que M. Bernstein a tenté dans

son troisième acte, qui est de loin, dans toute sa production théâtrale, ce qui lui fait le plus grand honneur. Les deux scènes où Thibault de Clare discute, d'abord avec un prêtre, puis avec son père véritable, Justin Gutlieb, les raisons qu'on lui offre de survivre et les raisons qu'il a de mourir, ces scènes où toutes les faces de l'inévitable sont successivement opposées au spectateur, ces débats où nous sentons que l'argument qui pourrait sauver sera nécessairement annulé par l'argument qui tue, ce déchirement inutile et désespéré d'un homme entre les instincts inconciliables que l'hérédité et l'éducation ont déposés en lui, entre l'être qu'il est et l'être qu'il voudrait être, tout cela est bien l'achèvement d'une tragédie.

M. FRANZ WEDEKIND

L'Eveil du Printemps [1].

L'*Eveil du Printemps*, la pièce que M. Robert d'Humières a traduite et que le Théâtre des Arts vient de représenter, fut publiée en 1891, et jouée quinze ans plus tard, en 1906. Pour qu'un directeur allemand se risquât à mettre à la scène cette œuvre scandaleuse, il avait donc fallu le succès prolongé du livre, le succès des romans et des drames que M. Franz Wedekind donna dans l'intervalle ; il avait fallu surtout l'effet du temps. L'*Eveil du Printemps*, joué à Berlin, fut accueilli comme une des œuvres les plus originales, les plus importantes de l'école allemande contemporaine. Et je crois que ce drame reste aujourd'hui encore, dans la production un peu complexe et confuse de M. Wedekind — lequel, par parenthèse, est comédien en même temps

1. *Théâtre des Arts*, 28 octobre 1908.

qu'auteur, et joua lui-même la plupart de ses pièces — l'ouvrage essentiel, celui qui a fondé et qui justifie sa réputation.

Il est fort possible qu'au contraire le public français reste quelque peu déconcerté par la pièce de M. Franz Wedekind, et les raisons en sont assez claires. C'est tout d'abord l'extrême discontinuité d'une œuvre formée par une série de quinze tableaux, dont quelques-uns durent à peine quelques minutes, et qui déplacent avec une rapidité assurément excessive le décor, les personnages et les aspects de l'action. D'où une impression de mobilité, d'instabilité, de papillotement, contre laquelle le spectateur éprouve quelque difficulté à se défendre. C'est ensuite l'excès lyrique, l'indiscrétion romantique du développement, qui, sans atteindre jamais à une puissance ou à une beauté vraiment évocatrices, provoque à la longue un sentiment de tension et de fatigue. Nous pouvons ici faire confiance à M. Robert d'Humières, qui fut le parfait traducteur de Rudyard Kipling, et nous assurer qu'en passant par ses mains la valeur du texte original ne s'est pas atténuée ou altérée. Si les tirades de l'*Eveil du Printemps* étaient autre chose que des déclamations éloquentes et colorées, si elles avaient une force poétique, une force pathétique, la traduction de M. d'Humiè-

res nous l'eût transmise intacte. C'est enfin, et je pense ici au dernier tableau, le plus long, le plus important de l'œuvre, un symbolisme à la fois obscur et sommaire qui, sans ajouter au drame une signification plus large, en gâte quelque peu la conclusion.

Tels sont les vices apparents, évidents de la pièce de M. Franz Wedekind, et on peut juger qu'ils sont assez graves. La pièce de M. Wedekind n'est, par suite, ni un ouvrage dramatique réussi, ni une œuvre belle. J'y vois un essai, une tentative, une aspiration, plutôt que des qualités complètes d'expression et de réalisation. Mais, en revanche, c'est un essai plein d'intelligence, de justesse, et surtout de nouveauté. M. Franz Wedekind a pour la première fois porté à la scène un ordre d'émotions, une catégorie de sentiments que même le roman n'a jusqu'à présent touchés qu'à peine. Il a, somme toute, créé une matière dramatique nouvelle, et le mérite n'est pas commun. J'ajoute que le thème qu'il a choisi n'était guère moins périlleux qu'original, et, parmi nos auteurs dramatiques français, M. Henry Bataille est sans doute le seul qui eût pu se trouver porté à concevoir et à développer un tel sujet. Ou peut-être encore, dût ce nom surprendre, M. Georges Feydeau, qui, dans *le Bourgeon*, a traité, avec la

délicatesse la plus subtile et la plus souple, des situations un peu voisines de celles qu'a imaginées M. Wedekind.

Le problème que pose l'*Eveil du Printemps* est, en termes un peu gros, celui-ci. Comment limiter les effets de la crise inévitable que détermine, chez les adolescents des deux sexes, l'approche de la puberté et de la nubilité ? Dans quelle mesure l'inquiétude sexuelle est-elle liée à l'ignorance, et, par suite, à la curiosité du mécanisme de l'amour physique? Jusqu'à quel point une solution rationnelle du problème est-elle compatible avec l'ensemble des préjugés moraux et sociaux ? Les personnages essentiels de son drame sont donc des adolescents, deux fillettes de quatorze à quinze ans, deux garçons de quinze à seize ans, pris en pleine crise de croissance, en plein éveil de leurs sens. Et la conclusion évidente de M. Wedekind est qu'en l'état présent des mœurs, aucune solution satisfaisante ne peut être proposée, ou même conçue.

Prenons, en effet, le système usuel, celui que pratiquent couramment les éducateurs et les mères de famille, celui qui passe pour moral, et qui se réduit à prolonger systématiquement l'ignorance, à développer, chez les enfants, l'idée que la connaissance du mécanisme de la

reproduction est par elle-même une faute, un péché. C'est le système auquel s'en tient l'excellente madame Kargmann, la mère de la petite Wendla, et elle répond obstinément aux interrogations de plus en plus pressantes de sa fille par toutes les fables et sornettes d'usage. Mais précisément, la petite Wendla pose des questions, et elle a le sentiment parfaitement clair qu'on élude ses questions plutôt qu'on n'y satisfait, et cela seul suffit à condamner une pratique qui, pour n'être pas nocive, supposerait chez les garçons et les filles une naïveté totale, un défaut complet d'attention et de critique, une séparation absolue de tous les spectacles, de tous les propos, de toutes les lectures qui peuvent éveiller la réflexion. Peut-être a-t-on pu, dans certains couvents ou dans la maison de quelques Arnolphes, réaliser ces conditions arbitraires, abstraites, d'éducation, mais la vie ne s'y prête guère, et, une fois la curiosité éveillée, nul doute qu'elle ne s'aiguise par le sentiment du mystère. Nul doute aussi que cet équilibre incertain entre l'ignorance et la curiosité ne constitue pour une fille le pire état de défense contre une séduction possible, et c'est tout justement ce qui advient à la pauvre Wendla, que nous verrons, au huitième ou dixième tableau, tomber dans les bras de Mel-

chior Gabor, puis, à la fin du drame, mourir lamentablement par l'effet des manœuvres abortives que fit pratiquer sur elle une mère désespérée. Et voilà pour les théories d'Arnolphe, pour le système de l'oie blanche et des enfants qu'on trouve sous les choux.

Supposons maintenant que, sans soumettre l'enfant à une contrainte, matérielle ou morale, à une claustration, on s'en fie pour l'instruire au hasard des conversations et des contacts. Nouveau danger, car chez les adolescents d'une certaine qualité on provoque le conflit entre la curiosité et une sorte de pudeur naturelle. On voudra savoir, on ne voudra pas apprendre ni interroger. Et, pendant cette gestation prolongée de l'idée qui tourmente, on l'embellira, on la parera de toute une sentimentalité diffuse, de tout un émoi naissant. L'éducateur risque ainsi que la révélation trop longtemps différée n'engendre enfin une déception ou, pis encore, une répulsion, un dégoût, une horreur. C'est le cas de l'ardent et sentimental Maurice Stieffel. La connaissance tardive du mystère sexuel, la connaissance d'actes précis, substituée à l'imagination idéale et confuse que nourrissaient vaguement ses rêves, équivaut pour lui à une dégradation soudaine de lui-même et de tout ce qui l'entoure. Tout lui paraît sali et souillé, ses

sentiments, son corps, les autres hommes. Sans doute, tous les adolescents ne sont pas de l'espèce de Maurice Stieffel. Mais s'ils ont quelque précocité sensuelle ou quelque inclination au libertinage, au danger de la révélation tardive se substituera le danger de l'initiation trop rapide. On passe rapidement de l'ignorance à la débauche ou au vice ; c'est l'histoire de la petite Ilse, hier compagne naïve de Wendla Kargmann, aujourd'hui prostituée. Et voilà pour le laisser-aller indifférent qui s'en remet aux circonstances et à l'arrangement naturel des choses.

Imaginons enfin l'espèce la plus favorable, la concordance d'une éducation à la fois vigilante et libérale avec un développement régulier et sain de l'adolescent. C'est le cas de Melchior Gabor, qui fut élevé par une mère pleine de tendresse et de raison, et qui nous frappe lui-même, dès son entrée en scène, par sa maîtrise précoce, par son calme et ferme bon sens. Toutes les connaissances soi-disant défendues lui sont venues tranquillement, à leur heure, et il les a acceptées comme des faits simples et normaux. Point de doute, en raison, que tous les garçons et toutes les filles ne dussent être élevés comme Melchior Gabor, et, dans cette hypothèse, toutes les difficultés seraient levées. Mais, en fait, son cas est exceptionnel, et si le conflit in-

térieur est évité pour Melchior, des conflits d'ordre externe doivent infailliblement éclater. Premier conflit : entre l'expérience de Melchior et l'ignorance de Maurice. Melchior se fait l'éducateur de Maurice. Deuxième conflit : entre l'expérience de Melchior et l'ignorance de Wendla. Maurice devient l'amant de Wendla. Tout cela très naturellement, ainsi qu'il fait toutes choses. Il a le sentiment fort net qu'en composant pour Maurice un traité complet des fonctions sexuelles avec figures, il agit comme doit faire un bon camarade, plus âgé. Il se défend davantage contre l'attrait réciproque que Wendla et lui éprouvent l'un pour l'autre, et l'événement s'accomplit presque malgré lui, mais, une fois l'événement accompli, il ne l'envisage ni comme une catastrophe, ni comme un crime. Par malheur, la société n'est pas encore parvenue au même degré de sagesse et de raison que le jeune Melchior Gabor. Les professeurs du collège, ayant saisi son petit traité, le chasseront avec honte. Son père rougira d'avoir engendré ce monstre de dépravation et de vice, et l'enverra dans une maison de correction. La bonne madame Gabor elle-même, convaincue d'un excès d'indulgence et de faiblesse, n'osera pas prendre jusqu'au bout la défense de son fils.

Ainsi dans les cas, d'ailleurs fort rares,

où les difficultés ne naîtront pas de l'état individuel, elles naîtront des coutumes et des conventions sociales. Dans le régime présent de la société, aucune solution n'est possible. Il faut franchir le cercle social pour dépasser les données du problème, et l'on aboutit ainsi soit à la révolte, soit à la mort. Maurice Stieffel se tue. Wendla meurt. Ilse s'est retranchée de la société. Et dans le tableau final, celui-là même que je taxais d'un symbolisme un peu enfantin, nous voyons Melchior Gabor hésiter entre le fantôme de Maurice qui l'appelle dans un autre monde, et une apparition méphistophélique, l'Homme Masqué, qui cherche à l'entraîner « par-dessus les tombes », et, dans une phraséologie vaguement nietzschéenne, l'incite à la vie, à la vie ardente et hardie, dédaigneuse des hommes, des usages et des lois.

Qu'il y ait quelque excès dans cette conclusion, c'est ce que M. Wedekind lui-même, à ce que je crois, ne voudrait pas contester. Ou peut-être cette conclusion est-elle exacte en fonction d'une société donnée, particulièrement hypocrite et rigide, comme l'est à bien des égards la société bourgeoise allemande. Un peu plus au Nord, un peu plus au Sud, en Scandinavie ou en France, les faits qu'il a imaginés n'eussent pas conduit à un dénouement aussi

violemment dramatique. Mais dans la position de la question, dans la distinction et dans l'analyse des caractères, on aura retrouvé, je crois, des traces d'une vérité vraiment générale. Je goûte surtout, quant à moi, tout ce qui a trait à l'adolescent anxieux et idéaliste, au jeune Maurice Stieffel. Je ne dis pas que la peinture, en tant qu'œuvre d'art, soit achevée, et ici encore la force d'expression fait défaut. Mais les éléments du personnage ont été choisis avec la pénétration, avec la délicatesse la plus rares : la violence de l'émoi sexuel, la gravité de la désillusion, l'ardeur ambitieuse au travail, l'exaltation métaphysique, tous ces premiers bouillonnements d'une âme chaleureuse que la moindre déviation des circonstances peut verser à la vie ou à la mort. On se tue à l'âge de Maurice plus aisément, plus naturellement qu'à l'âge de Werther. De même que les premiers élans sont les plus forts, les premières déceptions sont les plus cuisantes, les plus acerbes, et bien des enfants, souffrant du même chagrin que Maurice, n'ont été sauvés de la mort que par la plus précieuse vertu de leur âge, la légèreté. Une cause dérisoire, l'échec à un examen de classe, détermine Maurice au suicide, et un fait aussi menu, quelques mots plus précis ou plus heureux de la petite Ilse qu'il rencontra au moment de tirer

son coup de pistolet, eussent suffi pour lui faire tomber l'arme des mains... Il faut savoir un gré extrême à M. Wedekind d'avoir, pour la première fois, je le répète, porté à la scène ces drames équivoques et touchants de l'adolescence. Et il faut remercier le Théâtre des Arts de nous avoir fait connaître une œuvre de cette nouveauté, de cette valeur, qui fut par surcroît fort adroitement mise en scène et jouée fort convenablement.

L'AGE DE L'AMOUR

A propos de *la Patronne* de M. Maurice Donnay [1].

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle on jugea fort naturel qu'une femme de quarante ans, déjà mère ou peut-être grand'mère, parût encore désirable et fût aimée d'un homme plus jeune. Cela fut jugé naturel, même au théâtre. Il est assez malaisé de déterminer précisément l'âge des héroïnes raciniennes, mais il faut bien admettre que Roxane est plus âgée que Bajazet et Phèdre plus mûre qu'Hippolyte. Marivaux se complaît à décrire des sentiments mal assortis et peu proportionnés. Dans le *Mariage de Figaro*, nous sommes plus sûrs de l'amour de la Comtesse pour Chérubin que de l'amour de Chérubin pour la Comtesse... Mais le romantisme changea le calendrier de la passion en même temps que son vocabulaire. Pour être admises

1. *Vaudeville*, 6 novembre 1908.

à l'amour romantique, les femmes durent remplir les conditions prescrites aux banquets du comte George dans le *Fortunio* de Gautier : « la beauté la plus parfaite, et vingt ans tout au plus. » Et l'on se rappelle le dialogue d'Octave et de Marianne dans la comédie de Musset : « Quel âge avez-vous, Marianne ? — Voilà une jolie question ! Et, si je n'avais que dix-neuf ans, que voudriez-vous que j'en pense ? — Vous avez donc encore cinq ou six ans pour être aimée, huit ou dix pour aimer vous-même, et le reste pour prier Dieu. »

Le naturalisme, à son tour, revint sur ces vues un peu arbitraires. Depuis Flaubert et Dumas fils, le roman et le théâtre nous ont présenté maintes fois des femmes en qui le goût et la force de la passion survivait à la première jeunesse, et, pour ne pas citer d'autre exemple, la plus noble héroïne du théâtre contemporain, la Dominique du *Passé* de M. de Porto-Riche, a quarante ans. Nous avons éprouvé tout ce que ces déclins ardents de l'amour peuvent contenir de richesse, de beauté, de mélancolie. Mais Dominique aime François Prieur, qui est un homme de son âge ; supporterions-nous qu'elle s'éprît d'un godelureau ? Ne conservons-nous pas, du préjugé romantique, une certaine répugnance dégoûtée, à l'égard de la

femme déjà mûre dont le dernier amour a choisi un jeune homme ? Dans ce choix, nous croyons discerner l'effet d'une bassesse, d'une tare, d'un vice. C'est madame Guichard et M. Alphonse, Germinie Lacerteux et Jupillon. Si de telles amours font souffrir, un ridicule se mêle à la pitié qu'elles inspirent, et leur représentation trop précisée nous choque comme un spectacle sale ou vil.

Pourquoi ? C'est cependant une loi naturelle qui incline vers de jeunes hommes le dernier sentiment des femmes prêtes à renoncer à l'amour. Les femmes ne sont pas créées pour aimer toujours, mais pour donner la seconde moitié de leur vie sentimentale à la tendresse, à l'amitié, à la maternité. La femme est d'abord une amoureuse, puis une épouse et une mère. Et le passage de sa jeunesse à sa maturité est précisément assuré par ces liaisons complexes, qui participent à la fois de l'état qu'elles achèvent et de l'état qu'elles préparent. Liaisons d'amour, puisque l'activité sexuelle s'y déploie une dernière fois dans toute sa vigueur, mais, en même temps, liaisons d'amitié protectrice et maternelle, où interviennent, avec une force de plus en plus pressante, le goût du conseil, de l'appui, le sens du dévouement et même du sacrifice. Là se trouve la transition normale de

l'exigence égoïste, qui est la jeunesse, aux affections réfléchies, désintéressées, bienfaisantes dont le cœur devra désormais se contenter.

* * *

Lorqu'on veut porter à la scène la description de cette crise sentimentale, il faut choisir entre deux hypothèses presque également communes. Les deux cas principaux se différencient selon que la femme en qui naît, avant qu'elle consente à son âge, cette passion mal appareillée, connut auparavant ou ne connut pas l'amour.

Pour éclairer le second cas, nous disposons d'une pièce, ancienne déjà de quelques années, mais qui est assurément bien loin d'être oubliée, je veux dire *Maman Colibri* de M. Henry Bataille. Maman Colibri, ou plutôt la baronne Irène de Rysbergue, n'a jamais aimé son mari, qui est un homme d'affaires flegmatique et glacial. Elle n'a jamais eu d'amant, ni même, semble-t-il, l'envie un peu décidée de prendre un amant. A quarante ans, quand son fils aîné est à la veille de ses fiançailles, voici qu'elle s'éprend du jeune Georges de Chambry, lequel est précisément un camarade de son fils. S'imagine-t-on qu'elle sera protégée contre une si périlleuse passion par sa longue habitude d'hon-

nêteté, par tout son passé de probité conjugale? Point du tout. Son aventure deviendra fatalement celle que M. Henry Bataille a contée. Irène de Rysbergue sera la maîtresse de Georges, s'enfuira avec Georges, sacrifiera pour Georges sa fortune, son renom et jusqu'au respect de ses enfants. La raison en est simple. C'est qu'il lui fallut bien remplir par quelque effort ou quelque illusion du cœur la longue période qui s'étendit entre son mariage et sa passion tardive. Elle a fait ce que font tant de femmes; elle a aimé ses enfants d'amour. C'est sur leurs enfants que les femmes transportent la somme de passion qu'elles n'ont pu donner ni à leur mari ni à un autre homme. Ne distinguant pas entre la passion maternelle et la passion amoureuse, Irène, pendant de longs mois, n'a cru aimer Georges que comme un autre de ses fils. Elle n'avait pas l'expérience d'un autre amour, qui l'eût avertie. Elle avait le souvenir de son ardeur maternelle, qui la trompait. A l'abri de cette illusion, sa passion a pu grandir jusqu'au point où elle devait devenir irrésistible. Et comment une femme résisterait-elle quand l'unique chance d'amour qu'elle ait jamais considérée se trouve en même temps la dernière que la vie puisse lui offrir?

Le sentiment maternel sert ainsi tout à la

fois de déguisement et d'introduction à l'amour. Et si, par conjecture, Irène de Rysbergue n'eût pas eu d'enfant, les choses se fussent passées exactement de la même façon. Elle eût reconnu dans Georges de Chambry le fils qu'elle n'avait pas eu, et que sans doute elle avait ardemment souhaité d'avoir. Elle eût cru l'aimer, non pas comme elle avait aimé ses enfants, mais comme elle les aurait aimés. Illusion toute partielle, d'ailleurs, car il reste exact que dans la passion d'Irène pour Georges de Chambry, comme dans toute passion analogue, le sentiment maternel tient largement sa place. M. Henry Bataille l'a fort justement compris, et le troisième acte de *Maman Colibri* est tout entier bâti sur ce thème. Quand Irène sent que l'amour de Georges touche à son terme, au lieu de lutter et de s'acharner comme une amante, elle se sacrifie comme une mère. Elle se sacrifie pour lui, et non pour elle, non par l'instinct égoïste qui pousse à fuir une souffrance trop lourde, mais pour le délivrer d'une charge, pour assurer son bonheur. « Que le bonheur t'accompagne, mon enfant, mon pauvre petiot... ». Mais il n'en reste pas moins acquis qu'en pareil cas la viduité du cœur, l'absence d'amour pendant la période antérieure de la vie ne constitue à aucun degré une défense, une garantie. Bien au

contraire, la plus longue vertu, la plus longue froideur du cœur et des sens rendent la chute plus certaine. Ce fut l'histoire d'Irène de Rysbergue; ce fut le cas de madame de Rênal, qui, elle aussi, ayant placé sur ses enfants toute sa passion dévoyée, n'avait cru chérir Julien Sorel que comme l'aîné de ses fils.

Supposons, au contraire, que la femme ait aimé déjà, et peu importe que ce soit son mari, ou d'autres hommes, ou d'autres hommes après son mari. Peu importe également qu'il lui soit né ou non des enfants, car elle n'a pu s'attacher à eux que dans la mesure, déjà fort ample, où il est naturel et raisonnable qu'on les chérisse, mais sans faire passer dans cette tendresse toute l'ardeur particulière qu'elle a employée ailleurs. Cette hypothèse est celle qu'a choisie M. Maurice Donnay dans la pièce que le Vaudeville a représentée le mois dernier, *la Patronne*, et pour laquelle il ne serait pas surprenant que les gens qui goûtent M. Donnay dussent éprouver une prédilection. Nelly Sandral, qui vit dans un monde extrêmement libre et facile, a peut-être aimé son mari aux débuts de leur mariage; elle a eu des amants, et sa liaison avec Vincent le Hazay dure encore. Heureuse ou déçue, sa vie passée a été une vie d'amour. Que Robert Bayanne, de quinze ou vingt

ans plus jeune qu'elle, débarque de sa province et vienne s'installer dans la maison des Sandral, il sera naturel et presque fatal que Nelly s'éprenne de ce jeune homme naïf et jovial. Le sentiment qu'elle éprouvera pour lui sera le sentiment transitoire et partagé que j'essayais de définir tout à l'heure, touchant à tout le passé et ménageant l'avenir déjà proche. Dans ce sentiment prendra place l'amitié maternelle, mais, et je m'excuse d'insister sur une nuance si subtile, la passion maternelle ne lui servira pas de paravent ou d'excuse. Nelly Sandral sentira le moment où l'amour commence à s'ajouter à l'amitié. Elle ne se dira pas : « J'aime Robert comme mon enfant », quand elle commence déjà de l'aimer aussi comme un homme. C'est qu'elle a aimé d'autres hommes, et qu'elle n'a jamais aimé ses enfants d'amour. Au lieu de tout englober sous l'illusion d'une passion permise, elle prendra donc conscience de ce que ses sentiments ont de complexe, et qu'il s'y mêle à la tendresse licite un goût plus fort et plus périlleux. Son expérience la protège, l'éclaire et pourra lui donner la force de s'arrêter à temps.

Sans doute nous ne percevons jamais naturellement les vérités qui doivent nous déplaire, nous réduire à des choix difficiles ou à de pé-

nibles résolutions. Nelly Sandral, en protégeant Robert Bayanne contre les tentations qui le guettent, en l'instruisant, en le consolant, imaginera tout d'abord qu'elle se borne à remplir un devoir assez doux. Mais elle sera vraisemblablement éclairée par la jalousie, celle qu'elle éprouvera pour telle ou telle maîtresse de Robert, celle que sa sollicitude éveillera chez son mari ou chez son amant. Elle niera, elle se défendra, elle hésitera avant de croire qu'elle ait pu céder à un amour si différent en effet, et par les circonstances et par sa nature intime, de ceux qu'elle avait ressentis jusqu'alors. Mais sa mémoire lui représentera les analogies en même temps que les différences. Elle est avertie. Si elle devient la maîtresse de Robert, ce ne sera plus par l'effet d'une sorte de vertige, mais parce qu'elle l'aura préféré, résolu. Et l'on sait que Nelly Sandral préfère ne pas devenir la maîtresse de Robert Bayanne. Pourquoi ? Est-ce bien parce que l'avilissante aventure où Robert est tout près de choir, cédant à l'influence corruptrice du milieu où Nelly l'a fait vivre, inspire à Nelly un effroi subit, un sentiment soudain de la vertu ? C'est surtout, je pense, parce que Robert Bayanne n'aimait pas assez Nelly, et que, pour conquérir cette femme parfaitement consciente de ses

sentiments, il eût fallu, tout en se laissant conduire comme un enfant, qu'il sût aimer comme un homme.

* * *

Irène de Rysbergue, Nelly Sandral, voilà donc deux types de femme à la fois spéciaux et généraux, comme doivent l'être les bons caractères de théâtre. Ce qui diminue un peu la portée, sinon la valeur, des deux œuvres auxquelles je les ai empruntés, c'est que, dans l'un et l'autre cas, le type de jeune homme correspondant au type de femme reste incertain ou banal. Georges de Chambry, dans *Maman Colibri*, n'est, si j'ose dire, qu'un gigolo sans importance, ou plutôt qu'un gamin assez inquiétant, avec des ruses, ou des complaisances, ou des lâchetés quelque peu suspectes et qui font mal augurer de son avenir. Il a pris Irène sans l'aimer, par vanité ; il la garde par intérêt ou par faiblesse, et c'était apparemment le dessein de l'auteur de rendre la passion de Maman Colibri plus tragique en la montrant si mal placée. Quant à Robert Bayanne, il n'est ni vicieux ni méchant, ce qui ne veut pas dire qu'il soit le moins du monde honnête ou bon. Il est faible, il est veule, sans autre penchant dominant que

le goût du confort et du plaisir. Il est aussi peu capable d'une passion vraie que d'un effort de travail ou d'une souffrance. Il se laisse couler à la vie, accepte, subit, avec un instinct vague de profiteur qui le guide vers les occasions avantageuses. Robert Bayanne aura beaucoup de bonnes fortunes; sans doute sera-t-il aimé; assurément il n'aimera jamais. J'ajoute qu'évidemment ni Georges ni Robert, au moment où ils furent aimés, n'étaient vierges.

J'imagine pourtant que la crise de la maturité, chez une femme, donnerait matière à une analyse plus fine et plus neuve, si l'adolescent que l'héroïne a choisi était pris lui-même en pleine crise de puberté. C'est ce qu'a fait Beaumarchais, et, en poussant à bout la situation qu'il a si fortement, mais si rapidement indiquée, je crois qu'on eût trouvé le sujet de beaux drames psychologiques. Au lieu d'un Georges de Chambry ou d'un Robert Bayanne, supposons un Chérubin ou un Julien Sorel, novices aux réalités de l'amour et tout neufs à son imagination même, apportant dans une telle aventure toute leur ardeur première, toute leur confiance, et aussi toute leur légèreté ou tout leur orgueil. Il n'y a rien d'arbitraire dans cette conception. S'il est naturel que la Comtesse, à son âge, ait remarqué Chérubin, il est naturel que Chérubin,

au sien, se soit attaché à la Comtesse. Les mêmes lois de l'espèce accordent le premier amour de l'homme au dernier amour de la femme. La femme choisit l'amant qui pourrait être son enfant, l'adolescent choisit la femme qui pourrait être sa mère ou sa sœur aînée. Les deux crises se correspondent secrètement, et les êtres qui les subissent auront toujours tendance naturelle à se rejoindre, mais elles sont, l'une et l'autre, infiniment variées dans leur forme et dans leurs manifestations.

C'est ainsi que le premier amour d'un jeune homme peut lasser par l'excès de ses transports une femme plus sage et mieux avertie, décevoir par sa gaieté une femme plus grave, fatiguer par son lyrisme une femme plus simple, blesser par sa fierté une femme moins précautionneuse, désoler par sa légèreté une femme plus exigeante ou plus profondément touchée. Ces conflits seront d'autant plus puissants que l'homme, quand il commence sa vie de passion, et la femme, quand elle clôt la sienne, sont capables d'une sincérité, d'une vérité particulière. Ce n'est pas quand on attend tout de l'amour ou quand on n'a plus qu'une dernière joie à en espérer qu'on prend la peine de ruser avec soi-même ou de mentir.

Dans *le Voleur*, M. Henry Bernstein nous a

montré un jeune homme que la première exaltation de l'amour, et d'un amour sans espoir, poussait jusqu'au plus difficile sacrifice. Dans *l'Eveil du Printemps*, M. Franz Wedekind nous a montré un jeune garçon que l'éveil de la puberté troublait jusqu'à le conduire au suicide. Ces cas semblent exceptionnels, mais, chez tout adolescent dont l'âme se trouve quelque peu vigoureuse ou délicate, la première apparition de l'amour s'accompagne ainsi de scrupules et d'effrois qui peuvent l'entraîner jusqu'au désespoir, d'ardeurs qui peuvent l'emporter jusqu'à l'héroïsme. Et pourtant, toute cette matière dramatique, malgré sa richesse, reste à peu près intacte pour nous. La psychologie de l'adolescent est un sujet à peine entamé par le roman, et que personne, à ma connaissance du moins, n'a encore porté sur notre théâtre. Notre conception dramatique du jeune homme reste entièrement conventionnelle et arbitraire, et notre conception de la jeune fille, soit dit en passant, ne l'est guère moins. Par là s'explique l'impression de stupeur qu'a causée à la plupart des critiques et des spectateurs la pièce, pourtant si vraie et si forte, de M. Franz Wedekind. Dans la passion, le jeune homme est aussi différent de l'homme que le vieillard. Il y aurait donc là matière à de beaux conflits, mais

je veux ajouter aussitôt que quelque chose en affaiblit nécessairement la force dramatique, c'est que la raison les aperçoit précaires et d'une courte durée. On peut varier à l'infini, par des nuances de caractère ou des inventions de faits, le conflit qui oppose l'adolescent dans l'âge ingrat à la femme dans l'âge critique. Mais nous sentirons toujours, d'instinct, que pour l'un et l'autre sexe cet état de crise est provisoire, et que rien d'acquis ou d'irréparable n'en peut normalement découler. Chérubin n'aimera pas longtemps la Comtesse. Sitôt achevée l'éducation de son cœur ou de ses sens, il ira chercher Fanchette ou Suzanne. Georges de Chambry épousera la jeune Américaine qu'il connut à Alger, dans la villa voisine de celle qu'habitait madame de Rysbergue. Robert Bayanne séduira, s'il reste à Paris, épousera s'il retourne en province, quelque jolie fille de son âge. Et c'est ainsi que déjà, dans les *Liaisons Dangereuses*, le jeune chevalier Danceny, ayant connu la marquise de Merteuil, revenait plus amoureux que jamais à la petite Cécile Volanges. Après le désespoir inévitable, leurs amantes délaissées comprendront bientôt que cette suprême aventure fut l'acheminement nécessaire à la vie qui leur convient désormais. Les circonstances ou les préjugés s'opposeront parfois

à cette vue optimiste. Et, par exemple, Irène de Rysbergue, après avoir abandonné sa maison, craindra d'y retrouver la rancune inflexible d'un mari plein de sévérité. Mais ce mari si sévère est sans sagesse. La femme qui lui revient d'Algérie est précisément l'épouse qui lui convient. Elle vivra dorénavant aussi vertueuse, aussi affectueuse que Nelly Sandral qui, après le départ de Robert, congédie l'amant qu'elle rendait heureux depuis beaucoup d'années, et se consacre à son mari et au gouvernement de sa maison. Cette certitude d'un arrangement commode et prochain est ce qui pourrait nuire au drame, à moins qu'elle n'y soit au contraire particulièrement propice par la facilité des dénouements.

M. PAUL SPAAK

Kaatje [1].

Après *le Grand Soir* et *l'Eveil du Printemps*, pièces allemandes, après *Candida*, pièce anglaise, le Théâtre des Arts nous a donné hier une pièce belge, toute fraîche d'ailleurs, puisqu'elle fut représentée pour la première fois, à Bruxelles, vers le commencement de cette année. Il faut féliciter le Théâtre des Arts de travailler avec autant de suite à nous instruire, et aussi à nous plaire, car, pour mon compte, j'ai entendu la pièce de M. Paul Spaak avec un agrément véritable. Je ne sais s'il faut lui accorder toute la valeur, toute l'importance que lui attribuait M. Emile Verhaeren dans la préface-manifeste dont il l'a fait précéder. Mais l'œuvre est cordiale, sympathique, savoureuse

1. *Théâtre des Arts*, 24 novembre 1908.

et franche dans sa simplicité, et l'on ne peut qu'applaudir à son succès.

Le sujet, par lui-même, est assez peu de chose. La scène est dans une petite ville de Hollande, vers le commencement du XVIe siècle. Le décor reproduit le tableau classique dont chaque détail nous est connu : un parloir plein de recoins et d'ombres, la fenêtre à petits vitraux ouvrant sur l'horizon du fleuve, les pots de jacinthe ou de tulipe, le serin dans sa cage, les meubles de bois luisant, l'escalier intérieur. Sommes-nous chez des bourgeois, chez des gentilshommes campagnards, chez des paysans enrichis ? On ne sait trop, et peu importe. Nous sommes chez de bonnes gens. Il y a là le père et la mère, le fils Jean, et la cousine Kaatje qui fut recueillie orpheline et qui est l'autre enfant de la maison. Jean, qui est peintre ou qui veut être peintre, a fait un grand rêve : passer deux ans en Italie. Le père et la mère y ont consenti, et c'est l'heure du départ. Le fils est plein d'ardeur, de joie et de confiance. Mais les vieux parents, comme dans la parabole biblique, hochent péniblement la tête en prescience des embûches et des dangers. Chacun pourtant fait bon courage, même la petite Kaatje, qui aime Jean, comme bien l'on pense, et l'on attend, pour pleurer à son aise, que

l'enfant ait passé le seuil avec un dernier cri de triomphe.

L'inquiétude des vieux parents était prophétique. Jean revient deux ans plus tard et nous assistons à son retour. C'est par une triste soirée d'hiver. L'enfant prodigue frappe à la porte, mais, avant de la franchir, voici quel aveu tremblant il jette à ses parents atterrés. Il n'arrive pas seul; il s'est marié secrètement, à Rome, et sa femme l'accompagne. Si l'on veut les accueillir tous les deux, qu'on le dise. Sinon, comme Golo dans *Pelléas et Mélisande*, il reprendra sa route et ne reviendra plus. Sur quoi, désespoir indigné du père, désespoir apitoyé de la mère, désespoir accablé de la petite Kaatje. Les vieux parents, malgré tout, ne rejetteront pas leur enfant unique. Jean reprendra sa place au foyer et la romaine Pomona s'y assiéra près de lui. Chacun est malheureux et gêné dans la maison. Mais nous sentons bien que ce malheur sera de peu de durée. Que deviendra, pendant le long hiver des Flandres, la fille au nom païen, la brune fille du soleil? Bientôt elle se sentira mourir de froid, d'ennui et de solitude. Elle ne sait pas, comme la mère ou comme Kaatje, tromper la longueur des soirées en frottant les cuivres ou en traçant la dentelle sur son métier. Le jour arrive bientôt

où Pomona, ne supportant plus de vivre sous ce toit d'exil, voudra partir et sommera Jean de la suivre. Ne l'aime-t-il plus? Ne sent-il pas lui-même que, dans la maison flamande, il n'est plus capable d'achever les grands tableaux joyeusement ébauchés en Italie, le *Festin des Dieux* ou *l'Enlèvement d'Europe?* Qu'il aille à Rome retrouver sa joie, son amour et son génie. Mais Jean ne veut pas suivre Pomona. Cette nostalgie de l'exilé, lui-même en souffrit jadis en Italie. Dans la maison natale, il a retrouvé toutes les habitudes de son bien-être et de sa tendresse. Il sait aussi qu'un nouveau départ ferait mourir de chagrin les vieux parents. Il refuse donc, et l'altière Pomona, fuyant le pays des harengs salés, retournera manger des oranges à Rome.

En s'arrêtant là, l'œuvre de M. Spaak signifierait, comme on voit, le triomphe de l'habitude sur l'aventure, de la routine sur la découverte, du bien-être bourgeois et familial sur les périls et les cruautés nécessaires de la vie d'artiste. Kaatje s'opposerait à Pomona comme la divinité du foyer à la Muse. Mais ce n'est pas ainsi que l'a entendu M. Paul Spaak. Après le départ de Pomona, il nous montre Jean languissant et désolé, non pas tant de l'amoureuse qu'il a perdue, que de l'inspiration créatrice

qu'il a sentie l'abandonner. Il a crevé ses toiles, jeté ses pinceaux, et, s'il ne peut plus peindre, il ne veut plus vivre. En vain son père lui conseille-t-il d'aller travailler à Anvers avec un jeune homme d'avenir qui se nomme Pierre-Paul Rubens, —et ce genre d'effet, soit dit en passant, ressortit fâcheusement à l'opérette et n'est pas trop de mon goût. Jean n'accepte qu'à contre-cœur, et nous le sentons perdu si quelque événement nouveau ne lui rend sa foi dans son génie. Cet événement survient, et il est simple. C'est un discours qu'inspirent à Kaatje son bon sens et son amour. Tu ne peux plus peindre, dit-elle à Jean, Europe au taureau ou le banquet de l'Olympe. Peins autre chose. Si tes maîtres italiens ont peint des dieux, c'est qu'ils les voyaient, c'est que l'ampleur des visions païennes s'élève naturellement de leur sol. Cette inspiration, pour eux, est naturelle ; elle ne sera jamais pour toi qu'un idéal acquis, arbitraire, artificiel. Profite de leur exemple en ceci que tu tireras parti de ta nature, de ta terre, comme ils ont tiré parti des leurs. Sois le peintre de ta maison, de ton pays, et vois, d'ailleurs, combien ton pays est beau... Et ce discours arrête Jean et le persuade.

Il faut dire qu'en désignant par la fenêtre les moulins, le fleuve et le ciel pommelé du

printemps, Kaatje elle-même, assise à son métier de dentellière, dans la pose où Vermeer eût pu la peindre, est si charmante qu'on la devine amoureuse et qu'on ne peut s'empêcher de l'aimer. Mais Kaatje, comme on le voit, n'est pas l'ennemie de la Muse, elle est une autre Muse, voilà tout, la Muse des objets familiers, des spectacles naturels, des choses intimes dont on aperçoit la poésie quand on les embrasse avec tout son esprit et tout son cœur. Elle est la Muse domestique et nationale; elle représente, comme dit M. Verhaeren, le triomphe de la personnalité réelle de l'artiste sur une éducation fausse, ou simplement sur une éducation étrangère. Jean est un artiste abusé par une illusion passagère de la jeunesse et de l'amour, et qu'un amour plus véritable rend à sa nature originale. De sorte que la pièce de M. Spaak pourrait porter en sous-titre : *Nul n'est prophète hors de son pays*, ou *Comment on devient paysagiste.*

Je plaisante, et je m'en excuse, car les plaisanteries sont hors de propos devant une œuvre aussi sincère, aussi touchante et aussi bonne. Sans doute, il serait imprudent d'en généraliser les conclusions. Jean avait peut-être eu tort de partir pour l'Italie, mais, assurément, Rubens ou Gœthe eurent raison. Le pro-

blème posé est, en somme, celui du déracinement de l'artiste, et il ne comporte pas une solution aussi sommaire. Mais M. Paul Spaak l'a traité avec une bonne foi, une émotion, une force vraiment communicatives et auxquelles ne nuit aucunement l'inexpérience de l'auteur. Car M. Paul Spaak est novice au théâtre; cela se sent tout à la fois à ses gaucheries et à ses adresses. J'ajoute que j'ai, personnellement, beaucoup de goût pour la forme dans laquelle les quatre actes de *Kaatje* sont écrits. C'est une suite d'alexandrins, assez généralement réguliers quant au nombre, et comportant, au contraire, toutes les libertés possibles de césure et de rime. Ce discours ne sonne pas précisément à l'oreille comme des vers, mais donne l'impression d'une langue intermédiaire entre une prose poétique, comme celle de M. Maeterlinck, et une poésie prosaïque, comme celle de François Coppée. Ce procédé me paraît heureux en ce qu'il permet de conserver au dialogue sa souplesse, son exactitude, sa familiarité, tout en réservant, pour les moments intenses de l'action ou des sentiments, la faculté d'un développement vraiment lyrique. Au contraire, ce que cette forme exclut nécessairement, c'est l'éclat, la coquetterie, la fanfaronnade, toute cette chaleur sonore ou colorée, qui est pour

nous un des charmes du drame en vers, mais qu'ici le sujet ne comportait pas, hors peut-être le rôle de Pomona. Tout compte fait, la forme est bien adaptée à l'inspiration et à l'intention de l'œuvre, et c'est tout ce que nous pouvons exiger. Si donc la pièce de M. Paul Spaak ne flatte pas chez nous, comme en Flandre, un amour-propre national, il reste qu'elle est une œuvre très humaine et une œuvre d'art. Ces qualités-là passent les frontières.

M. EMILE FABRE

Les Vainqueurs [1].

Je dois déclarer tout d'abord que le succès des *Vainqueurs*, à la répétition générale, fut décisif et chaleureux; que mademoiselle Cheirel et M. Gémier obtinrent, après chaque acte, des rappels réitérés; que le nom de l'auteur fut finalement salué par de bruyants applaudissements. Mais, pour ma part, je n'ai pu entendre la pièce de M. Emile Fabre sans le sentiment sourd et persistant d'une sorte de malaise dont je voudrais essayer de démêler ici les raisons.

S'il n'existait déjà sous ce nom une pièce de M. Brieux, la pièce de M. Emile Fabre pourrait s'intituler *L'Engrenage*. Il s'agit de montrer un ambitieux qui, par une première défaillance, une première complaisance, est nécessairement entraîné à une suite d'actes de plus en plus vils et de plus en plus périlleux.

1. *Théâtre Antoine*, 25 novembre 1908.

Une fois engagé, impossible qu'il se reprenne ; la roue tourne. Chaque faute commise engendre fatalement pour le lendemain une faute plus grave ou plus coûteuse. Quand l'homme, après tant de sacrifices, en touchera enfin le prix, quand il aura saisi l'objet de son ambition, il aura ainsi perdu, lambeau par lambeau, le sentiment de sa dignité, son honneur, son bonheur intime, et il se demandera avec effroi s'il n'a pas payé son succès trop cher. Il jettera sur son triomphe le regard désolé du vainqueur qui parcourt un champ de bataille couvert de morts, et il se dira : Etait-ce la peine ?

Grand sujet, comme on voit, sujet puissant et mélancolique, mais dont la réussite était subordonnée à une condition rigoureuse. Tout dépendant de la défaillance initiale d'un homme qui nous était donné, jusqu'à ce jour, comme probe et irréprochable, tout le développement dramatique étant suspendu à ce fait premier, il fallait que nous pussions l'accepter comme probable, ou du moins comme vraisemblable, ou tout au moins comme plausible. Et la raison principale de ce que j'appelais mon malaise est que le fait ou le système de faits imaginé par M. Emile Fabre m'apparaît invraisemblable, inadmissible.

Qu'on en juge. Pierre Daygrand, avocat et

député, est sur le point d'accéder enfin au Ministère. Dans trois jours, au nom du groupe parlementaire dont il fait partie, il interpellera le cabinet. Le succès, longuement préparé, est certain, et dans le nouveau ministère, préparé avec non moins de sollicitude, Pierre Daygrand doit recevoir le portefeuille de la Justice. Or, voici qu'à point nommé un bruit fâcheux circule au Palais, gagne la petite presse, s'étend, se divulgue. Pierre Daygrand a plaidé tout récemment pour un Sicilien, le comte Firmiani, contre un aigrefin nommé Redon. On prétend que ce procès fut fictif, ce Sicilien illusoire, et que toute l'affaire fut imaginée par Redon pour abuser ses créanciers. Je n'entre pas dans de plus amples détails, car l'affaire Firmiani-Redon est littéralement calquée sur l'affaire Crawford-Humbert, laquelle, je pense, n'est pas encore oubliée. Pierre Daygrand, mis au fait de ces propos malveillants, proteste avec la plus manifeste sincérité. Il n'a jamais vu Firmiani, sans doute. Poutant il est sûr de sa réalité, et, s'il le faut, il fera venir Firmiani, l'obligera à quitter sa Sicile, à s'exhiber, à s'affirmer. Au même instant un inconnu se fait annoncer chez Daygrand qui lit sur la carte : « Le comte Firmiani ». Le candidat ministre se croit sauvé, mais sa joie est de courte durée. En effet,

l'homme qui s'est introduit chez Daygrand sous ce nom postiche n'est autre que l'aigrefin Redon. Avec un merveilleux cynisme, Redon explique à Daygrand le mécanisme de son escroquerie, et, avec une audace plus belle encore, il lui propose de s'en faire complice. Avouez, lui dit-il en substance, que vous avez été ma dupe : vous voilà ridicule, bientôt suspect, et le maroquin vous échappe. Si, au contraire, nous arrêtons court la campagne, le scandale retombe sur vos ennemis qui essaient en ce moment de l'exploiter, et le portefeuille que vous convoitez vous est mieux que jamais assuré. Qui mène cette campagne ? Mes créanciers. Que veulent-ils ? Etre payés. Donnez-moi l'argent qu'il faut pour les satisfaire. Avec votre silence et votre argent, je réponds de tout.

Je note en passant une première invraisemblance, toute de détail, mais qu'il faut signaler. L'avocat des Crawford ne connaissait pas ses clients, mais au moins connaissait-il ses adversaires. Pierre Daygrand, lui, n'a jamais vu le comte Firmiani qui n'existe pas, mais il n'a pas vu davantage Redon, qui pourtant existe, et Redon pourra impunément s'introduire chez lui, sous un nom d'emprunt, sans être reconnu ni soupçonné. Passons pourtant ; c'est une vétille. L'essentiel est dans la réponse que Pierre

Daygrand, politicien ambitieux, mais honnête homme, va faire à l'offre insolente de Redon. S'il dit oui, nous savons bien qu'il est perdu, que les trois actes suivants du drame nous peindront impitoyablement les états successifs de sa déchéance et de sa misère. Mais nous savons mieux encore qu'il ne peut pas dire oui, qu'en lui faisant dire oui M. Fabre nous oblige à accepter l'improbable, l'impossible. Sa bonne foi est certaine, sa probité incontestable. La faute professionnelle qu'il a pu commettre en acceptant le dossier Firmiani est vénielle, et surtout elle est de celles auxquelles ses confrères sont bien forcés d'être indulgents. Les raisons qu'eut Redon de mêler à sa machination un homme comme Daygrand, à la fois avocat et homme politique, sautent aux yeux, et le public les saisira du premier coup. Tout le monde comprendra que Daygrand a été dupé, et dans des conditions où tout autre avocat l'eût été à sa place. Si quelques envieux persistent à soupçonner sa bonne foi, il peut en donner, sur-le-champ, une preuve patente. C'est de prendre au collet l'escroc qui, par cette démarche d'une incroyable imprudence, est venu se mettre à sa merci, de le conduire droit chez le procureur de la République, et de crier bien fort : Voilà l'homme dont j'ai été la vic-

time ; voilà ce qu'il ose me proposer. Si, au contraire, Daygrand accepte l'infâme marché, c'est, tôt ou tard, la honte de cette collusion révélée, c'est la certitude du chantage incessant qu'exercera sur lui, pour tout le reste de sa vie publique, le forban dont il s'est fait le complice. Tout cela est évident au premier instant, irréfutable à la réflexion. Et je ne prête ici à Daygrand que des raisons de fait, des raisons d'intérêt, sans alléguer la révolte de sa conscience et autres arguments moraux que M. Emile Fabre serait en droit de récuser.

On dira : Daygrand est un ambitieux, un ambitieux qui touche à son but et croit déjà l'atteindre. Son impatience, son avidité explique suffisamment son erreur. Mais, au contraire, les vrais ambitieux savent attendre, choisir leur heure. Au second acte, dans une grande scène avec son fils Julien, nous entendrons Daygrand raconter sa vie, évoquer ses commencements difficiles, ses efforts tenaces et patients. L'homme dont la carrière s'est élevée par un labeur si lent et si difficile ne la compromettra pas tout entière en un instant. Il saura, dans le marché que Redon lui propose, mesurer l'énorme disproportion entre l'avantage qu'il en retire et le risque qu'il y court. La vie d'un ambitieux qui a réussi est

faite de décisions froides et de calculs justes. Et si l'on veut que Daygrand soit un maniaque d'ambition, un homme aveuglé par le désir du pouvoir comme d'autres le sont par l'amour, un homme que sa passion rend capable d'une folie ou d'un crime, comment se fait-il que ses parents et ses amis n'aient pas, en ses lieu et place, le bon sens qui lui fait défaut? Comment admettre que, seul, son fils Julien tente de le dissuader de cette résolution fatale, et que sa femme, son gendre Dreyer, qui est un homme de science, son beau-frère Jesselot, qui est magistrat, l'y encouragent de tout leur pouvoir? Tous diront d'une même voix : Il faut se taire, il faut trouver l'argent. Je sais bien qu'une fois Daygrand ministre, le beau-frère attend de lui son avancement, et le gendre l'octroi d'une mission. Mais si leur intérêt se confond avec celui du futur ministre, c'est une raison de plus pour qu'ils y réfléchissent sérieusement, et de près. Les circonstances que M. Emile Fabre a si ingénieusement accumulées se retournent ainsi contre lui. Nous sommes décidément dans l'invraisemblable, dans l'arbitraire.

Je n'ignore pas que, pour beaucoup de bons juges, l'objection que je développe avec tant d'insistance serait en elle-même irrecevable. Le marché conclu entre Daygrand et Redon

n'est-ce pas le point de départ de M. Fabre, son postulat, et Sarcey n'a-t-il pas popularisé la doctrine suivant laquelle le critique devrait toujours concéder à l'auteur sa donnée, et vérifier seulement la vraisemblance ou la logique des développements qui en sont tirés? Je ne me sens nullement disposé, pour ma part, à cette concession préalable. La théorie de Sarcey est admissible quand il s'agit d'un vaudeville, d'un mélodrame, d'une féerie, d'une tragédie historique ou légendaire. Elle n'est plus défendable quand il s'agit d'un drame moderne, et surtout d'un drame de fait, de mouvement, d'action. Que m'importe que l'auteur me déduise les conséquences inéluctables d'un événement, quand cet événement est par lui-même impossible? Comment y aurait-il plus de vérité dans la conclusion d'un raisonnement que dans ses prémisses? M. Fabre nous dit : Une seule faute commise par mon héros l'entraînera, par un enchaînement implacable, jusqu'aux extrémités de la souffrance et de la honte. Comment serais-je ému par ses malheurs quand toute ma raison proteste que cette faute, il n'a pas dû, il n'a pas pu la commettre? Je suis de mauvaise grâce les détours de ce labyrinthe, fort ingénieusement dessiné, mais où l'on m'a fait entrer malgré moi.

Il me fallait donc présenter cette réserve essentielle dans toute son ampleur, dans toute sa force. Mais, une fois la machine mise en train, il faut reconnaître avec quelle adroite vigueur M. Emile Fabre la manie et la dirige. Daygrand est sauvé, ou plutôt Daygrand est ministre s'il trouve sans délai la somme nécessaire pour apaiser les créanciers de Redon. Cet argent, il ne le possède pas ; il faut donc qu'il emprunte, et il n'aperçoit, à la réflexion, qu'un seul prêteur possible, le financier Leprieur, qui fut autrefois son intime ami. Or, au moment où lui-même va tenter cette démarche, il apprend que sa femme l'a devancé, et a réussi. Comment madame Daygrand a-t-elle eu la pensée de solliciter Leprieur? Pourquoi Leprieur a-t-il si complaisamment accueilli la requête de madame Daygrand? L'entrefilet d'un journal à scandale livre à Daygrand l'explication de ce mystère : sa femme fut autrefois la maîtresse de Leprieur. C'est une bien malheureuse coïncidence que la divulgation de cette aventure déjà ancienne à l'instant précis où éclate le scandale Firmiani. Mais il est vrai qu'au jour où les hommes puissants paraissent chanceler, on voit s'élever contre eux, de toutes parts, les calomnies longtemps retenues. Daygrand interroge sa femme, qui nie avec une obstination dé-

sespérée, jure qu'on peut user sans scrupule de l'argent de Leprieur, et c'est peut-être la meilleure scène de tout l'ouvrage. Mais Daygrand n'est persuadé ni par ses dénégations ni par ses serments. Il lui faudra donc sauver un coquin avec l'argent d'un homme qu'il sait avoir été l'amant de sa femme. Descendu jusqu'à ce degré d'ignominie, il s'arrête, il hésite, mais peu de temps. Il suffira de la visite d'un collègue jaloux, déjà réjoui de la chute de Daygrand et se voyant déjà nanti de sa dépouille, pour que le malheureux reprenne sa course à l'abîme. Ce n'est pas tout. Pour que le portefeuille soit bien assuré, il faut avoir fait front à toutes les attaques. Il ne suffit pas d'avoir étouffé l'affaire Firmiani : il faut avoir imposé silence au journaliste injurieux. Daygrand songe à le provoquer, mais il est prévenu dans cette idée par son fils Julien. Et nous verrons, au dernier acte, les parents attendre l'issue de ce duel avec une anxiété croissante. Peu leur importe alors la chute du cabinet et que Daygrand puisse être, d'une minute à l'autre, appelé à l'Elysée. Et quand Daygrand apprendra, presque au même instant, qu'il est ministre et que son fils est mort, sa femme et lui ne répondront, aux amis empressés qui ont envahi leur demeure, que par des cris de fureur et de désespoir.

Ce dernier acte a fait grand effet, mais, à ce qu'il me semble, un effet de fracas et de violence plutôt qu'un effet d'émotion. M. Fabre manie mieux les événements que les sentiments, et ses qualités incontestables de dramaturge ne sont pourtant pas de celles qui conduisent au pathétique. *Les Vainqueurs*, comme la plupart de ses pièces précédentes, procèdent à la fois du drame naturaliste et du drame historique, car M. Fabre me paraît à peu près également influencé par Zola d'une part, et, de l'autre, par Sardou ou par Alexandre Dumas père. Il a l'audace et la force des plus grands sujets, mais ses œuvres valent plus par le mouvement que par l'expression, et dans l'ensemble que dans le détail. Il possède à un très haut point le sens de la progression dramatique, l'instinct des moyens et des moments, la science du train, si je puis dire. Il a de la rapidité, de la familiarité, de la vigueur satirique, et, plutôt que de l'esprit, une verve abondante et bien placée. Il sait employer les masses, les foules, disposer et mettre en scène une action. Dans tout ce qu'il fait il y a quelque chose d'un peu gros, mais aussi quelque chose de franc et de communicatif. Ce sont là d'éminentes qualités dramatiques, bien qu'elles ne soient pas les mieux adaptées au genre que M. Fabre a voulu

traiter dans *Les Vainqueurs*. Plus j'y réfléchis, plus je me persuade que M. Fabre serait, demain s'il le voulait, le maître du drame historique et populaire, de cette sorte de drame où le mouvement et la force emportent tout, parce qu'il s'adresse à l'imagination plutôt qu'à la sensibilité ou à la raison. Et ce n'est point un effet du hasard si ses pièces les meilleures et les plus applaudies furent *La Rabouilleuse* et *La Vie publique*.

MM. Octave MIRBEAU et Thadée NATANSON

Le Foyer [1].

Nous l'avons entendu enfin, ce *Foyer* dont la connaissance paraissait jusqu'à présent réservée aux ministres, aux avocats et aux juges. Nous l'avons entendu, et le procès tranché une première fois par le Tribunal de la Seine a été gagné définitivement devant le public. Voilà MM. Octave Mirbeau et Thadée Natanson amplement payés de tant de délais, de traverses, de déceptions. L'enjeu était gros, et la partie périlleuse. Rien n'est plus défavorable au succès d'un ouvrage dramatique qu'un bruit prématuré, une trop longue attente, une curiosité trop excitée. Cette fois, du moins, la curiosité, le bruit, l'attente n'auront pas nui au succès.

Bien qu'il se présente sous une forme solide, homogène, à lignes simples et vives, *le*

1. *Théâtre Français,* 7 décembre 1908.

Foyer est, en réalité, une œuvre complexe, tout à la fois comédie d'intrigue, comédie de mœurs, comédie de caractères. Je commencerai par en résumer l'action. Le baron J.-G. Courtin est membre de l'Académie Française, membre du Sénat, où il compte comme l'un des chefs de l'opposition conservatrice et libérale. Son œuvre écrite est une suite de monographies historiques ou descriptives sur des questions d'assistance. Sa profession est de fonder, contrôler, diriger des œuvres de charité. Il est l'homme « qui administre la compassion de ses contemporains ». Le baron et la baronne Courtin, ainsi que l'exige leur état, vivent dans un confort cossu qui touche au luxe. Comment s'équilibre leur budget ? Courtin et sa femme eurent sans doute quelque fortune de leurs ascendants respectifs ; mais leur revenu normal n'a jamais suffi à leur dépense. L'appoint fut fourni, durant de longues années, par le financier Biron, amant en titre de la baronne Thérèse Courtin. Et, depuis que Thérèse se refuse aux bons offices de Biron, une confusion fâcheuse s'est établie entre la bourse de Courtin et la caisse d'une des œuvres qu'il administre. C'est cette œuvre, institution de refuge et de protection pour les jeunes ouvrières, qui a reçu pour nom : Le Foyer.

Pourquoi Thérèse Courtin n'accepte-t-elle plus l'aide généreuse d'Armand Biron ? C'est qu'elle aime. Cette femme de trente-cinq ans s'est follement éprise d'un jeune homme, Robert d'Auberval, dont elle n'est pas et ne veut pas être la maîtresse, mais qu'elle adore avec une exaltation et une sorte de naïveté virginale. Comme les courtisanes romantiques, comme Marion de Lorme ou la Dame aux Camélias, Thérèse Courtin, en cet instant de sa vie, est régénérée ou aspire à se sentir régénérée par l'amour. Biron représente pour elle un passé qui la souille et dont elle voudrait rejeter toute trace, tout souvenir. Mais voici qu'au Foyer de graves incidents viennent d'éclater. Une fillette, enfermée dans un placard par mesure disciplinaire, mais oubliée un jour et une nuit dans ledit placard, est morte quand on l'en a tirée. Une autre fillette a été assez rudement battue pour que son état inspire de l'inquiétude. Les conditions dans lesquelles étaient administrés, au Foyer, les châtiments corporels, donnent d'ailleurs beaucoup à penser sur les mœurs qui règnent dans cet établissement familial. De mauvais bruits circulent dans le quartier. Une plainte peut être déposée, une enquête peut être ouverte, et elle mettrait Courtin à la merci de ce gouvernement qu'il combat,

dont il ne cesse de dénoncer les méfaits. Sans doute on pourrait faire retomber la responsabilité du scandale sur la directrice, mademoiselle Rambert. Mais mademoiselle Rambert n'ignore pas avec quelle liberté le baron Courtin a puisé, pour ses besoins personnels, dans la caisse du Foyer, et, tant que le déficit ne sera pas comblé, il ne faut pas songer à inquiéter ou à accuser la directrice.

Ainsi Courtin est un homme abattu, déshonoré, s'il ne parvient pas à arrêter l'instruction dont le ministère l'a fait menacer, si, d'autre part, il ne se met pas en situation de rendre ses comptes. Or, un seul homme est assez puissant pour imposer le silence au ministère, assez riche pour remplir le trou creusé par Courtin dans la caisse du Foyer. Et cet homme est Armand Biron. Courtin supplie donc Thérèse d'intervenir auprès de son ancien amant. Thérèse refuse d'abord avec révolte, avec horreur. Retourner chez Biron, ce serait reprendre la chaîne, renoncer au salut de son cœur. Mais la stupeur effarée, désolée de Courtin lui fait pitié. Dans son exaltation, elle va jusqu'à supposer Biron capable d'un acte d'amitié désintéressée. Elle se croit assez forte pour tout obtenir de lui sans rien donner d'elle en échange, et elle promet d'aller chez Biron. Cependant Courtin veut

tenter le premier l'attaque. Tout va bien tant que Courtin ne sollicite de Biron que les démarches nécessaires pour étouffer l'affaire du Foyer. Biron est au mieux avec le ministre, et ce genre de services ne lui coûte rien. Mais dès qu'il s'agit d'argent, le ton change. L'argent se paie, et Biron n'est pas l'homme des générosités gratuites. Ce n'est pas Courtin, c'est Thérèse seule qui pourra gagner l'argent de Biron. Et Thérèse arrive, en effet. Toujours exaltée, elle offre à Biron de le payer d'un sacrifice. Qu'il donne la somme, bravement, sans calcul, sans arrière-pensée, et elle sacrifiera d'Auberval, elle renoncera pour toujours à l'homme qu'elle aime. Mais ce don mystique fait sourire Biron. Pourquoi des sacrifices ? Pourquoi Thérèse renoncerait-elle à d'Auberval ? Pourquoi renoncerait-il à Thérèse ? Mais non. Une fois l'affaire du Foyer liquidée, ils partiront tous quatre en croisière, Courtin, Thérèse, Biron et Robert d'Auberval. Tout le monde sera très heureux : Thérèse, qui aime d'Auberval ; Biron, qui n'a pas cessé d'aimer Thérèse ; et Courtin lui-même, qui, sous l'influence inspiratrice du large, pourra rédiger à loisir son rapport sur les Prix de Vertu.

*
* *

Telle est l'intrigue, sommairement contée. Mais derrière cette action, ou plutôt constamment mêlée à elle, on trouvera la plus large, la plus vigoureuse peinture de mœurs. Dans la version primitive de l'œuvre de MM. Mirbeau et Natanson, un acte entier, le second, je crois, avait pour scène le Foyer. Dans la version actuelle, les auteurs ne nous introduisent plus sur place; ils ne procèdent plus par une peinture directe, matérielle, et cependant la pièce entière reste surmontée, dominée par l'idée du Foyer comme par un personnage invisible et toujours présent, toujours actif. C'est d'abord le personnel de l'œuvre qui s'offre à nous: Courtin, puis les dames quêteuses, avec leur âpreté, leur jalousie mesquine et leur instinct de concurrence; puis l'aumônier, envieux de la directrice, acrimonieux et flagorneur; puis la directrice même, cette impérieuse et inquiétante mademoiselle Rambert, dont les sévérités suspectes pourraient indifféremment s'expliquer par ses principes ou par ses vices, et que madame Pierson a représentée avec une si énergique vérité. Peu à peu les détails et les images s'accumulent, se complètent. On aperçoit, plus

clairement peut-être que si elle était représentée sur le théâtre, cette maison de charité qui n'est qu'une maison de travail et de discipline, cet atelier de correction où, jusqu'à la nuit, dans l'air trop rare, des enfants usent leurs yeux sur des broderies ou des paillettes; on voit les dortoirs aux lits trop serrés, l'infirmerie malpropre où traînent deux ou trois baignoires hors d'usage, le réfectoire nauséabond. On entend les cris des fillettes contraintes ou battues. Ce pitoyable tableau se compose et se précise au fur et à mesure que la pièce s'avance. Par là-dessus, de belles apparences, des discours, des fêtes, des rapports de comité, des récompenses. Mais chaque scène fait tomber un pan de la façade de décor et de mensonge qui masque la réalité.

Les mœurs de la charité, le personnel de la charité, et, tout au fond, la charité elle-même, voilà ce qu'ont voulu atteindre MM. Mirbeau et Natanson. On se rappelle ce trait d'une comédie d'Augier : « Il a dit des choses nouvelles sur la charité. — A-t-il dit qu'il ne fallait pas la faire ? » MM. Mirbeau et Natanson iraient facilement jusque-là. Le pire défaut de la charité, à leurs yeux, c'est qu'elle détourne de penser à la justice. Ils diraient volontiers aux riches, comme le personnage d'un conte de M. Anatole

France : « Epargnez aux pauvres votre pitié : ils n'en ont que faire. Pourquoi la pitié et non la justice ? Vous êtes en compte avec eux. Réglez le compte. Ce n'est pas une affaire de sentiment. » On objectera que le Foyer, comme ces maisons du Bon Pasteur qui occupèrent jadis l'opinion, est un cas d'exception ou un exemple partialement choisi. Mais Courtin, quand il fonda le Foyer, était de bonne foi, et croyait bien faire. Une œuvre de charité est charitable lorsqu'on la fonde. Mais elle devient ensuite, par la nécessité même de son fonctionnement, une entreprise, une affaire, une exploitation dont on voudra tirer le meilleur rapport aux moindres frais. Comme une maison de commerce, elle sera gérée de façon à procurer à ses patrons honneurs ou profits, et l'on perdra de vue le but initial, l'idée de charité, de bienfaisance. Cette déviation est ordinaire, et peut-être inévitable.

Dans la pièce de MM. Mirbeau et Natanson, l'évolution de l'œuvre charitable est menée jusqu'à son terme. Biron, après avoir avancé à Courtin la somme nécessaire pour équilibrer ses comptes, s'emparera du Foyer, ou plutôt il le repassera à un personnage sinistre, nommé Lerible, jadis adjudicataire du travail des détenus dans les prisons, et qui s'entend à faire

rendre la main-d'œuvre. Avec Lerible, le Foyer deviendra franchement, cyniquement, ce qu'il était sous une apparence hypocrite, le *sweating-house*, la maison où l'on fait suer du travail. Cet écroulement lamentable est le dénouement naturel de l'œuvre, et, pour juger inutiles les scènes du troisième acte où les auteurs l'exposent, il faudrait avoir perdu de vue leur plus manifeste intention.

Il y a donc, si l'on veut, une thèse dans *Le Foyer*, mais qui n'est jamais exprimée comme telle. On ne voit pas de raisonneur dans la pièce de MM. Mirbeau et Natanson. On ne rencontre pas de personnage-compère chargé d'énoncer le sentiment propre des auteurs ou de dégager des faits la moralité qu'ils comportent. Les quelques idées que j'essayais de formuler résultent naturellement des faits ou de la manière d'agir des personnages, pris en eux-mêmes et traduits tels qu'ils sont. Les personnages principaux du *Foyer* ne sont pas des abstractions ou des entités, ce sont des êtres vivants, observés et exprimés sans doute avec cette puissance de grossissement qui caractérise M. Mirbeau, mais qui ne se départent jamais de leur caractère de réalité, de vérité.

* * *

Biron rappelle par plus d'un trait le héros de *Les Affaires sont les affaires*, Isidore Lechat. C'est un homme d'argent, brutal et cynique, mais chez qui le souci constant d'acquérir, de gagner, de dominer n'a pas éteint toute puissance de sentir ou même de souffrir. Le point faible de Lechat était son amour pour son fils. Le point sensible de Biron est son amour pour Thérèse. Aux deux premiers actes, nous le verrons trembler de désir, d'émoi, de jalousie devant la maîtresse qu'il a perdue et qu'il veut reconquérir. Ce coquin n'est pas incapable de souffrir autant qu'un honnête homme. Au dénouement, quand il fait accepter par Thérèse l'odieux marché, il n'impose pas ses conditions, il les insinue, il les persuade. Le bonheur qu'il retrouve est pour lui d'un si grand prix qu'il oublie d'être hâbleur ou insolent. D'ailleurs, par cette persistance dans le caractère originel qui donnait déjà tant de force au type de Lechat, si Biron sauve les Courtin, il les sauvera en homme d'affaires. La combinaison Lerible lui permettra de retrouver dans le Foyer, et peut-être avec intérêts, la somme qu'il a déboursée. Le personnage est entier et complet.

Courtin est plus difficile à peindre. S'il fallait le définir par sa conduite, on le qualifierait d'escroc, de mari complaisant, et dont la complaisance, comme on a pu voir, descend jusqu'aux derniers degrés de l'ignominie. Mais, tel que MM. Mirbeau et Natanson nous le présentent, il n'inspire pas une si rude sévérité. Il y a chez lui du fat et du dadais. Ce bellâtre inconscient et avantageux reste constamment dupe de ses phrases et de ses gestes. Il est rusé, mais naïf, naïf au point d'essayer sur un homme comme Biron la vertu de ses boniments. C'est un enfant gâté, gâté par sa naissance, par la société, longtemps gâté par la vie, qui se croit tout permis pourvu qu'une certaine apparence soit sauve, et qui ne distingue que confusément la nature et les conséquences de ses actes. Son souci principal est d'éviter les ennuis, les complications, les explications. Devant le danger pressant, certain, il se décompose et pleure, sauf à reprendre, l'instant d'après, sa prestance et son beau langage. Quant à Thérèse, elle est simplement une femme, c'est-à-dire un être qui, suivant les influences, les circonstances, pouvait tomber au vice, ou s'élever à une certaine grandeur morale. La vie de luxe et de débauche que, pendant dix ans, lui procura Biron, elle ne l'a pas subie comme une victime,

mais partagée avec un consentement joyeux. Il y a en elle une femme de plaisir et une femme d'amour, qui voudrait même pousser l'amour jusqu'aux plus difficiles sacrifices, mais dont la nature est trop partagée pour qu'elle puisse tout ce qu'elle veut.

Ces trois personnages sont vrais et vivants, et c'est par là que leur être paraît émouvant, pitoyable, alors que leurs actes disposeraient à la révolte et au dégoût. Cet effet de contraste est un de ceux où s'est toujours plu M. Octave Mirbeau. M. Mirbeau a, jusqu'au plus haut point, le sentiment de toutes les responsabilités, de toutes les solidarités humaines. Il sait, et il excelle à faire sentir, qu'un déplacement léger des circonstances suffit à modifier les résolutions ou même les caractères, et que peu de distance sépare le juge du coupable. Il dénonce avec violence et à grand éclat les fautes, les vices, les hypocrisies ; mais à la férocité de la satire se mêle toujours, chez lui, comme une secrète compassion. C'est ce don d'attendrissement qui, dans *Le Foyer*, sauve et grandit les situations les plus dures. Quand Courtin supplie Thérèse d'aller chercher, ou plutôt gagner, chez Biron, l'argent que lui-même a volé, le fait, ainsi dépouillé, répugne. Mais, au théâtre, le spectateur n'aperçoit qu'un homme qui souf-

fre et s'affaisse, un homme défait, flasque comme un ballon crevé, et dont on souhaite, malgré soi, le salut. Si bien que la scène, une des plus audacieuses qui soient, s'est achevée sur une ovation, où, d'ailleurs, l'art parfait de madame Bartet et l'incomparable naturel de M. Huguenet avaient leur part. La scène de Biron et de Thérèse, au troisième acte, est peut-être plus dure encore, et, pour ne rien cacher, elle n'a pas été sans provoquer quelque résistance, bien que madame Bartet et M. de Féraudy l'eussent conduite avec la plus rare maîtrise... Mais, pour ma part, je ne sais rien de plus âpre, de plus amer, de plus triste, et, pour ne pas l'admirer, il faut l'avoir bien mal comprise. Sans doute le pacte que propose Biron, pris dans ses termes, est atroce. Reprenez-moi, dit-il en substance à Thérèse, et je verse l'argent, et, par surcroît, je vous passe le petit d'Auberval. Mais la beauté si émouvante, si si désolante, de cette scène, c'est que Thérèse ne cède pas seulement à la force, à la nécessité ; elle cède à sa propre nature. Elle est victime d'elle-même. Ce n'est pas Biron qui triomphe de Thérèse, mais une Thérèse qui l'emporte sur une autre. C'est le goût foncier du luxe, l'habitude longtemps cultivée du vice qui prévalent sur une illusion passagère d'amour, de pureté,

de grandeur. L'essentiel de la scène est là, dans cette reprise d'une femme par l'instinct vil qu'elle avait cru dominer, dans cette déchéance définitive, et plus qu'à demi volontaire, d'un être qui se croyait régénéré, et qui n'était pas indigne de l'être. Le consentement de Thérèse est une fin de tragédie : c'est un suicide moral. Et, dans cette position du personnage, je ne nie pas qu'il y ait de l'audace, puisqu'il y a de la nouveauté, mais j'y vois aussi comme une grandeur pathétique que je voudrais avoir fait sentir.

*
* *

Je voudrais avoir surtout donné une idée à peu près complète d'une œuvre que j'ai successivement envisagée de divers points de vue, dans sa marche, dans son contenu théorique et polémique, dans ses personnages principaux, mais qui reste, comme je le disais tout à l'heure, une œuvre homogène, d'un même ton, d'une même venue. Elle est menée, de l'exposition au dénouement, avec une vigueur, une franchise, une liberté extrêmes. Le troisième acte, qui est le plus neuf et le plus beau par sa matière, est peut-être le seul dont la conduite offre quelque flottement, quelque incertitude. Chaque

scène, les scènes épisodiques comme les scènes capitales, forme un tout, et, bien que s'emboîtant exactement dans l'ensemble, garde son intérêt et sa valeur propre. N'est-il pas superflu d'ajouter, ce dont le nom des auteurs suffirait à persuader, que la verve et le mouvement ne se ralentissent jamais ; que le dialogue abonde en traits forts, en formules frappantes, en sarcasmes justes et profonds; que la langue est la meilleure langue de théâtre qui se puisse écrire, simple, drue, vigoureuse, tirant toujours ses effets de sa parfaite appropriation à la pensée, transmettant toujours au spectateur, avec une netteté directe et sûre, toutes les indications, toutes les intentions des écrivains, familière quand il convient, délicate quand il leur plaît, grande quand il le faut ? Et n'est-ce pas assez pour conclure que *Le Foyer* n'a pas trompé l'attente publique, et qu'il faut le ranger parmi les ouvrages les plus riches, les plus originaux et les plus forts qui aient paru depuis longtemps sur le théâtre ?

M. ALFRED CAPUS

L'Oiseau Blessé [1].

M. Alfred Capus est un écrivain charmant. On voudrait trouver une autre épithète que celle-là, car elle a beaucoup servi, et M. Capus doit s'en fatiguer, à la longue. Mais on a beau chercher, on n'en découvre pas de mieux assortie. M. Capus est charmant. Personne n'a l'esprit plus fin, plus avenant, plus souriant. Personne ne traite le dialogue avec un agrément plus facile, une grâce plus détachée et plus insinuante. Son imagination est pleine de désinvolture et de fantaisie ; son observation, pleine de suc et de malice. Ses dons le rattachent évidemment à l'école des conteurs français dont Le Sage est le modèle : il a leur finesse, leur aisance, et cette indulgence sans tendresse que procure souvent l'expérience de la vie. Il est plus attentif aux mœurs qu'aux caractères ou qu'aux passions, et c'est pourquoi ses personnages appor-

1. *La Renaissance*, 9 décembre 1908.

tent autant de sagesse dans leurs propos que de simplicité ou d'indifférence dans leurs actes. Avant tout, M. Capus sait plaire, et quand il se borne à nous récréer par une histoire, sans vouloir trop nous convaincre qu'elle est arrivée, sans prétendre à nous émouvoir ou à nous persuader, personne, je crois, ne peut l'égaler dans cet office.

*
* *

L'Oiseau blessé a beaucoup plu, bien que la fin du conte ait paru moins complètement agréable que son début. Par ce titre gracieux, qu'il emprunta à une fable de La Fontaine, M. Alfred Capus désigne son héroïne, Yvonne Janson, dont voici l'histoire. Yvonne a grandi près de Nantes, dans une famille de médiocre et honorable bourgeoisie. Son père est mort quand elle était encore toute petite, mais elle a sa mère, et un frère plus jeune, Roland Janson. A vingt ans, Yvonne s'est éprise d'un jeune homme élégant et riche. Yvonne et Georges — le jeune homme s'appelle Georges — se sont fiancés, et, les fiançailles se prolongeant, Yvonne, par naïveté, par confiance, par amour, a consenti le don anticipé de sa personne. Elle est devenue la maîtresse de Georges, et, de ces amours impru-

dentes, un enfant est né. Sur quoi Georges, prétextant une démarche auprès de son père, a quitté Nantes. Yvonne ne l'a plus revu, et nous ne le reverrons pas davantage.

La famille Janson, fuyant le scandale, a dû quitter Nantes, et, au premier acte, nous la trouvons installée, fort modestement, dans un sixième étage de Montmartre. La mère est désespérée, dans la mesure du moins où peut l'être un personnage de comédie légère. Yvonne et Roland Janson acceptent l'événement avec courage, simplicité et bonne humeur. Les nouvelles, cependant, sont mauvaises. Non seulement Georges ne s'est pas laissé convaincre qu'il doive épouser Yvonne, mais il est à la veille de conclure une autre union, régulière et opulente. Tout au plus serait-il disposé à prendre en faveur d'Yvonne et de leur enfant quelques dispositions d'ordre matériel, et il a confié la négociation à son cousin, Raymond Salvière, l'écrivain illustre, que nous voyons s'introduire à cet effet, accompagné de sa femme, madame Madeleine Salvière, dans la mansarde des Janson.

Raymond Salvière est un homme d'une quarantaine d'années, fort agréable, fort spirituel, fort séduisant, et, pour tout dire en un mot, c'est M. Lucien Guitry qui joue le rôle. Les tra-

vaux qui ont fait sa célébrité sont des livres d'histoire, de sociologie. La diplomatie le tente, et, par l'influence de son ami Villerat qui est ministre des Affaires étrangères, il peut être désigné, d'un jour à l'autre, pour un poste d'ambassadeur. En manière d'apprentissage de ses fonctions futures, c'est lui qui se charge de transmettre à Yvonne les propositions de Georges. Yvonne refuse, sans grands gestes, sans formules prétentieuses, avec une bonne foi et une simplicité qui éveillent aussitôt l'intérêt de Salvière. Peu à peu, cet intérêt se fait plus familier, plus cordial, et Yvonne, se sentant en confiance, parle à son tour avec franchise, livre à cet inconnu sympathique ce qu'elle-même sait de plus exact, de plus secret, sur son caractère, ses idées, ses ambitions. Il faudra qu'elle gagne sa vie et celle de son enfant : la profession qui la séduirait le plus est le théâtre. Salvière s'offre à la faire débuter dans une soirée que donnera son ami Villerat, et Yvonne, pour donner à Salvière une première idée de son talent, lui récite une fable de La Fontaine, qui se trouve être *L'Oiseau blessé*. Quand la conversation s'achève, Yvonne est redevenue confiante et gaie ; Salvière se sent déjà un peu inquiet.

Cette scène, comme d'ailleurs le premier

acte tout entier, est extrêmement jolie et plaisante, et M. Lucien Guitry l'a jouée avec cet art qui n'est qu'à lui et qu'on ne sait plus comment qualifier. Entre Salvière et Yvonne, est née une amitié un peu particulière qui ne demande qu'à devenir de l'amour. Ce goût s'est développé brusquement, ou, du moins, M. Capus nous en trace le développement dans un raccourci un peu rapide. Mais l'intimité qui s'établit entre Yvonne et les Salvière lui permet de se fortifier à loisir. Au second acte, qui se passe chez les Villerat, le soir de la réception où Yvonne a fait ses débuts de diseuse, Salvière laisse éclater son désir et sa jalousie. L'empressement auprès d'Yvonne du journaliste Bombel et de la cabotine Jeannine Leroy lui inspire le plus visible dépit. Il refuse, pour ne pas quitter Yvonne, l'ambassade longtemps désirée et que Villerat vient de lui offrir. Enfin, il se déclare à Yvonne. Yvonne le repousse, mais il est certain que la résistance d'Yvonne ne se prolongera pas au delà de l'entr'acte, et l'on conçoit suffisamment l'inquiétude déjà douloureuse de Madeleine Salvière qui, sans s'opposer encore à rien, a tout compris.



Voici donc, après deux actes charmants de comédie, une position de personnages presque dramatique : Madeleine, Salvière, Yvonne; la femme légitime, le mari, la maîtresse; c'est-à-dire le conflit d'un amour régulier, déjà ancien, mais toujours solide, avec un sentiment nouveau, qui peut n'être qu'un caprice, mais qui peut être aussi une passion. Ce conflit n'est pas précisément neuf au théâtre, mais il est de ceux qui peuvent être indéfiniment renouvelés, et il n'est que temps de préciser l'invention fort ingénieuse par laquelle M. Capus a entendu le rajeunir. Yvonne est une jeune fille dont le premier amour a été déçu. Elle s'est fiée, elle s'est donnée, et l'homme en qui elle avait cru l'a bassement trahie. Ce fait initial, antérieur à la pièce, et qui paraît n'y tenir aucune place, en est pourtant le fait directeur et conducteur. Une fille du caractère d'Yvonne, insouciante, libre et gaie, ne sort pas intacte d'une telle aventure. Elle en conserve une sorte de méfiance rétractée et facilement hostile, un instinct de revanche et de vengeance sur les hommes. Dans une nouvelle liaison, elle apportera, en même temps que la vivacité de sa jeunesse et qu'un besoin

un peu trépidant d'étourdissement et d'oubli, une certaine dureté, et aussi une timidité invincible à exprimer l'amour qu'elle ressent. Elle sera l'oiseau blessé de la fable, l'oiseau déjà blessé une fois et qui craint des blessures nouvelles. C'est dans un vrai mouvement d'amour qu'Yvonne se donne à Salvière, et cependant Salvière, vivement amoureux lui-même, ne se croira pas aimé; il se méprendra sur Yvonne, au point de la juger coquette, méchante, insensible. Cette méprise le rendra plus docile aux reproches et aux objurgations de sa femme, et il consentira, assez facilement en somme, à rompre avec Yvonne, dans la conviction où il est qu'Yvonne ne l'aime pas, que la rupture ne sera pour elle, au pis aller, qu'un ennui. Et nous le verrons stupéfait autant que désolé quand il constatera que ce congé, un peu négligemment signifié, jette Yvonne dans le désespoir et l'accablement. Par l'effet du passé d'Yvonne, Salvière sera un homme trompé à l'inverse de ce qui advient pour l'ordinaire, un homme aimé quand il s'imaginait aimer seul.

Il y a beaucoup de pénétration et de délicatesse dans cette conception du caractère d'Yvonne. Mais la traduction en était singulièrement malaisée, et je ne crois pas que M. Capus y ait entièrement réussi. Telle qu'elle nous est

montrée, Yvonne paraît incohérente plutôt que complexe. Je me hâte d'ajouter que mademoiselle Eve Lavallière, à qui le rôle était confié, a, selon moi, une grande part dans l'impression un peu trouble et confuse que j'ai gardée. Mademoiselle Lavallière est, comme l'on sait, l'idole du public parisien, et j'aurai été probablement seul de mon avis. Mais si j'hésitais à l'exprimer, c'est vis-à-vis de M. Capus que je risquerais de me trouver injuste. Le rôle d'Yvonne est fait, ou devrait être fait, de nuances fines et bien délimitées, que la fantaisie uniforme et excentrique de mademoiselle Lavallière a brouillées fâcheusement. Mais je n'insiste pas davantage sur cette impression toute personnelle. Ce qui est plus important et plus certain, c'est que la situation à laquelle M. Capus a voulu nous conduire se trouve posée plutôt que traitée. C'est à la fin du troisième acte que Salvière découvre son erreur. Dès ce moment, Salvière ne peut plus douter qu'il soit réellement aimé d'Yvonne. Et quel que soit le sentiment qu'il éprouve lui-même, amour ou pitié, car ce point n'est pas bien éclairci, il se dit résolu à ne pas abandonner sa maîtresse. Madeleine Salvière, justement émue d'un changement si radical dans les résolutions de son mari, pense à la séparation, au divorce. Elle pense

aussi à résister, et par des moyens qui ne sont pas précisément louables, tels qu'un appel à l'intervention du frère d'Yvonne ou une dénonciation à sa mère. Nous attendons, entre ces divers personnages, une lutte, une bataille. Et, dès le début de l'acte suivant, qui est l'acte final, nous trouvons cette agitation apaisée. Sur quelques paroles sévères de son frère Roland, Yvonne consent à quitter Salvière et à s'engager dans une tournée dramatique qui parcourra l'Europe entière. Sur quelques phrases douloureuses de sa femme, Salvière promet de quitter Yvonne et d'accepter l'ambassade qu'il avait obstinément refusée. Les deux amants ne se retrouvent plus que pour échanger quelques phrases gênées, bientôt suivies d'un éternel adieu. Ainsi, les combattants ne se sont pas sitôt rangés en ligne que nous les voyons déposer chacun ses armes, et retourner tranquillement d'où ils étaient venus.

*
* *

Je sais bien que ceci n'est qu'un conte, et qu'un des talents les plus précieux du conteur, c'est de passer avec une rapidité souriante sur les moments difficiles ou pénibles de son récit. Si M. Alfred Capus n'avait pas tranché l'affaire

au plus court, nous aurions risqué d'accueillir avec un peu trop de pitié le sacrifice définitif de la malheureuse Yvonne. L'histoire nous aurait paru triste; elle aurait mal fini. Je sais aussi que la situation, telle que M. Capus l'a posée, ne comporte en réalité aucune solution satisfaisante. Car enfin, si Salvière aime Yvonne, comme il le croit fermement à certains moments de la soirée, tout en en paraissant moins sûr le reste du temps, s'il n'a pas cessé cependant d'aimer sa femme, comment pourra-t-il choisir sans cruauté et sans souffrance, et qu'est-ce qui déterminera son choix? S'il se place au point de vue de son devoir, est-il plus lié envers une femme solidement installée dans la vie qu'envers une fille sans appui, déjà blessée une fois par l'infidélité des hommes, qu'une nouvelle trahison peut jeter au pire désespoir, et qu'en fait l'abandon de Salvière condamne à l'aventure et probablement au vice? Cette imbroglio moral se dénouerait aisément sous d'autres mœurs que les nôtres. Dans l'antiquité païenne, dans l'Orient moderne, rien n'eût empêché, rien n'empêcherait la femme acquise et la maîtresse nouvelle de vivre en paix sous le même toit. Par malheur, notre civilisation n'admet pas cette solution conciliatrice, et, dans l'état des mœurs, la situation est inextricable, ce qui

revient à dire qu'elle est une situation tragique et non pas une situation de comédie. Une comédie peut nous y conduire sans que nous y ayons pris garde, mais voilà l'auteur obligé de nous en tirer aussitôt et à tout prix. L'homme qui aimait n'aimera plus ; la maîtresse qui paraissait désespérée se consolera ou se résignera en un instant. Cela va fort bien. Le seul inconvénient de ce procédé, c'est que le dénouement efface toutes les données de l'action au lieu d'en tirer la conclusion nécessaire, et ce n'est pas résoudre un problème que de passer précipitamment l'éponge sur le tableau noir.

Mais je m'engage ici dans la plus oiseuse des discussions, puisque j'ai l'air de reprocher à M. Capus ce qui est son goût, son talent, et ce qui fait le prix de son théâtre. C'est un plaisir, au théâtre, que de voir une difficulté élégamment escamotée, et M. Capus est bien maître du genre de plaisir qu'il entend nous donner. Des fantaisies où la sagesse malicieuse de l'observation et la finesse pénétrante des mots teinte la gaieté de philosophie, des comédies légères où passe un instant, juste aussi peu que l'auteur l'a voulu, un léger frisson d'inquiétude, sinon d'émotion, tels sont les genres où excelle M. Capus, et le résultat prouve assez que des pièces comme celles-là sont aussi celles que

le public affectionne. Peut-être, dans *L'Oiseau blessé*, le frisson d'inquiétude, apaisé si vite, est-il un peu trop gravement éveillé. Peut-être aussi l'incertitude du caractère d'Yvonne pourra-t-elle laisser quelque confusion dans l'esprit du spectateur, et troubler cette impression de quiétude, de confiance parfaite qui doit être une des conditions de son agrément. Ces deux raisons sont les seules qui m'empêchent de prédire avec certitude à *L'Oiseau blessé* un succès égal à celui de *La Châtelaine* et de *L'Adversaire*. Mais jamais M. Capus n'a montré plus d'ingéniosité délicate, ni plus de fermeté, — le personnage de Roland, le frère d'Yvonne, est particulièrement remarquable à cet égard, — ni plus d'esprit, ni plus d'élégance dans la conduite du dialogue, ni plus de charme. Car M. Alfred Capus est un écrivain charmant.

MM. PIERRE WOLFF ET GASTON LEROUX

Le Lys[1].

M. Pierre Wolff, avec ou sans collaborateur, est décidément un homme heureux. Le succès du *Lys*, incertain pendant les deux premiers actes, a pris, vers la fin du troisième, les proportions d'une ovation enthousiaste. Et comme l'acte final, qui n'est d'ailleurs qu'un simple épilogue, n'a nullement affaibli cette impression, le sort de la pièce de MM. Pierre Wolff et Gaston Leroux ne me paraît douteux en aucune manière.

On ne peut que se réjouir de ce succès. La scène par laquelle il fut assuré est parmi les plus courageuses qu'on ait portées au théâtre. Courageuse non pas tant par la situation qu'elle traite, ni par la particularité des personnages qu'elle oppose, mais par le ton, l'accent, la

1. *Vaudeville*, 28 décembre 1908.

force agressive des idées exprimées. Pour la première fois, je crois bien, on entendait au théâtre un pareil langage. Sur cette même scène du Vaudeville, il y a un an, M. Paul Bourget faisait, un peu involontairement, applaudir l'apologie de l'union libre. MM. Pierre Wolff et Gaston Leroux sont allés plus loin. Ils se sont attaqués à un préjugé plus tenace et plus susceptible encore. Ils ont fait applaudir la revendication, par une jeune fille, de ses besoins, de ses instincts, de ses droits de femme. A cette notion de l'honneur virginal qu'une longue tradition incorpore à l'honneur même de la famille, ils ont opposé le droit de la créature, le droit à l'amour et au bonheur, le droit au plein développement et au plein usage de l'âme et du corps.

* * *

Ces formules sont un peu vagues. Les faits vont les préciser. Supposez un père de famille — il s'appelle dans l'espèce le comte de Magny — qui a un fils et deux filles non mariées. Le fils s'appelle Gérard; l'aînée des filles, qui a trente-cinq ans, s'appelle Odette; la cadette, qui en a vingt-cinq, s'appelle Christiane. Gérard de Magny est fiancé à la fille d'un riche

industriel du voisinage, mademoiselle Simone Darcey, et le mariage est même à la veille de se conclure. Un beau jour, M. Darcey vient trouver M. de Magny et, avec toutes sortes de précautions gênées, laisse entendre que le mariage projeté est impossible et qu'il se voit dans la nécessité de reprendre sa parole. Pourquoi? M. Darcey refuse de s'expliquer plus clairement devant le comte, mais il révèle ou insinue la vérité à Gérard. Il ne veut pas que sa fille, par son mariage avec Gérard, devienne la belle-sœur de Christiane, dont la réputation se trouve entachée par des soupçons trop fâcheux. Le bruit court, en effet, qu'une intimité clandestine s'est établie entre Christiane et un jeune peintre, également établi dans le voisinage, M. Georges Arnault, et même des rendez-vous auraient été surpris. Gérard rentre chez lui, stupéfait et furieux, communique à son père les raisons de Darcey, et tous deux interrogent alors, en premier lieu, la sœur aînée, Odette, puis l'accusée elle-même, Christiane. Tout d'abord, Christiane répond par des phrases peureuses et réticentes qui tendent à la justifier. Puis soudain le ton change; elle avoue. C'est vrai; elle s'est rencontrée en secret avec Georges Arnault, et elle l'aime, et elle s'est donnée volontairement à lui. Elle n'est pas l'ingénue

des comédies dont la naïveté s'est laissé séduire; elle est une femme par l'âge, par la raison, par les exigences de son cœur et de ses sens. Librement, en pleine connaissance de cause, elle s'est refusée à vieillir davantage dans le célibat imposé ou dans la chasteté volontaire. C'est pour ménager la tendresse des siens qu'elle a dissimulé son amour pour Arnault, qu'elle s'est imposé la contrainte et le mensonge, mais puisque sa famille se juge par là déshonorée, fort bien, elle va la quitter pour rejoindre son amant.

Et, comme de Magny et Gérard éclatent en imprécations indignées, voici qu'Odette se lève pour défendre sa sœur et pour l'approuver. Odette n'est pas seulement la plus âgée, elle est « l'aînée », et madame Suzanne Desprès, qui jouait le rôle, a dû retrouver, chemin faisant, quelques souvenirs déjà anciens. Odette a dix ans de plus que Christiane. Comme Christiane, elle a été belle; comme Christiane, elle a aimé. Mais elle a eu plus de courage, ou moins de courage, comme on voudra, que sa sœur cadette. Elle n'a pas osé ou pas voulu franchir la barrière que lui opposait un préjugé séculaire. Elle est devenue une vieille fille, sans avoir jamais été une femme. Elle ne s'est jamais plainte, et on aurait pu la croire heureuse. En

réalité, elle vit dans une sorte de résignation désolée. Il a fallu cet accident tragique pour qu'elle laissât échapper son secret. Elle parle donc, au nom de son immolation inutile dont personne autour d'elle n'a paru soupçonner la cruauté. Elle parle au nom de ses souffrances étouffées, de sa vie perdue. Elle dit à Christiane : C'est toi qui as raison de ne pas vouloir vieillir comme moi. J'ai assez pleuré pour nous deux. J'ai payé ta rançon. Pars sans remords ; sois libre. Et Christiane part, et nous la retrouverons avec son amant, sur les terrasses de Sorrente, tout épanouie dans le bonheur qu'elle a si vaillamment conquis. Odette viendra les y rejoindre, ou plutôt elle y apparaîtra un instant, témoin secret de leur joie qu'elle ne voudra pas interrompre. Elle les suivra des yeux, non pas jalouse, mais désespérée en songeant à sa propre jeunesse écoulée et à tous les bonheurs qu'elle n'aura pas connus. Elle porte la peine d'être née la première. Elle est la victime dont le sort est accompli, mais qui veut du moins que son exemple et son sacrifice servent. Et elle avait le droit de parler, puisque les vérités qu'elle énonce ne pouvaient plus lui profiter.

*
* *

Telle est, prise dans sa situation essentielle, la pièce que MM. Wolff et Leroux ont fait acclamer par un millier de bourgeois parisiens. Et il faut bien que j'indique cependant les quelques réserves qui m'ont empêché de me joindre autant que je l'aurais souhaité à l'emballement général. La première est que je n'aime guère l'histoire du mariage manqué, ni la dénonciation Darcey, ni les moyens d'enquête et d'interrogatoire policier qui provoquent l'aveu de Christiane. La seconde est que les fières déclarations de Christiane et les dramatiques lamentations d'Odette ont dû peut-être un peu de leur effet à leur force déclamatoire, et, bien que la déclamation porte toujours au théâtre, je ne sais trop si elle était de mise dans un tel débat. La troisième et la plus grave, c'est que, tout en paraissant donner à leur pensée la portée générale d'une thèse, MM. Pierre Wolff et Gaston Leroux ont amassé, et jusqu'à l'excès, les circonstances qui font du cas de leur héroïne un cas extrêmement particulier. Ils se sont donné trop beau jeu pour faire adopter au public leur conclusion, et je me sens gêné, pour ma part, bien que toute ma sympathie dans le conflit soit pour les deux

sœurs, de les voir triompher avec trop d'aisance d'adversaires trop injustement handicapés.

Tout d'abord, si Christiane est devenue la maîtresse de Georges Arnault, c'est qu'un mariage entre eux était impossible, et l'obstacle au mariage consiste en ceci : que Georges Arnault est lui-même marié, bien que séparé depuis dix ans de sa femme, et que cette femme se refuse au divorce par obstination têtue et bigoterie. Nous touchons ici à la question du divorce par volonté unilatérale, c'est-à-dire à la question que MM. Paul et Victor Margueritte ont si éloquemment posée, et nous restons clairement avertis que si Christiane et Georges n'ont pu s'unir par le plus légitime des liens, c'est en dépit d'eux-mêmes et par la faute d'une société méchante et d'une mauvaise loi. D'autre part, si Christiane, belle et charmante comme on nous la montre, a dépassé vingt-cinq ans sans trouver un mari, c'est qu'elle est sans dot, ou plutôt que sa fortune a été dissipée par son père, lequel fut et reste encore un coureur de filles et un pilier de cercles. Voilà un père bien venu pour représenter, contre sa fille, la morale traditionnelle, et, quand il se mêlera de hausser le ton, de flétrir ou d'ordonner, les arguments ne manqueront pas pour la répli-

que. Enfin, le mariage rompu du fait de Christiane, ce mariage Darcey, est le plus répugnant marché qui se conçoive. Gérard n'aime aucunement Simone Darcey, qui est laide et sotte; pour tourner la tête à cette riche héritière, il a joué la comédie de l'amour. Voilà encore un frère en bonne posture pour parler de l'honneur de la famille. Pas un instant nous ne pourrons oublier la préoccupation ignoblement égoïste qui l'inspire dans ses reproches, et Christiane aura vraiment trop beau jeu pour lui répondre : Lequel de nous deux se disqualifie et déshonore son nom, moi qui me suis donnée, ou toi qui te vends?

Je ne voudrais pas qu'on se méprît sur la portée de cette critique. Mes objections ne sont pas d'un adversaire, et je suis loin de vouloir combattre les idées auxquelles MM. Pierre Wolff et Gaston Leroux ont prêté l'appui de leur talent. Bien au contraire, j'y suis attaché de toute ma force, et personne plus que moi ne désire les voir se répandre et triompher. Mais précisément je redoute que les circonstances que MM. Wolff et Leroux ont accumulées pour « faire passer » la situation, pour faire accepter par les spectateurs la profession de foi et surtout la résolution de leur héroïne, ne prennent un peu l'air de circonstances atténuantes. La thèse

des auteurs, bien que juste en soi, vraie en soi, est établie sur un cas si spécial, si favorable, qu'elle perd du coup une forte part de sa valeur générale. Les arguments d'Odette et de Christiane seraient-ils par hasard moins forts, porteraient-ils moins juste s'ils s'adressaient à un père moins égoïste, à un frère plus désintéressé? Et, d'un autre côté, si déterminé partisan que je sois des idées de MM. Wolff et Leroux, j'avoue que ce que j'appellerai ma loyauté de spectateur reste gênée par l'appui trop partial qu'ils leur prêtent. J'aimerais que l'avantage que leur thèse prend sur la thèse adverse fût plus probant, après avoir été plus difficile. Et je me demande si MM. Wolff et Leroux n'ont pas commis une erreur — à mon point de vue assurément, et non pas au leur, car là est l'explication même de leur succès — en voulant s'assurer à la fois le bénéfice de la prudence et celui de la hardiesse, en ménageant suffisamment le spectateur par leurs préparations, pour qu'il ne se sentît heurté ensuite que dans la mesure où lui-même l'attendait et le souhaitait. Et je sais bien qu'en parlant ainsi je ne fais en somme que vanter l'habileté de MM. Wolff et Leroux. Mais c'est qu'il y a des adresses qui, tout en servant à la réussite d'une œuvre dramatique, nuisent pourtant à sa force et à sa qualité.

*
* *

Il serait profondément injuste, cependant, de refuser aux auteurs du *Lys* ce mérite assez rare d'avoir porté au théâtre un sujet neuf, qui se trouve être un sujet triste, émouvant et grave. Ils l'ont traité, selon moi, sans assez de largeur, sans assez de franchise. Et j'aurais aussi bien des objections à faire à leur procédé de disposition dramatique, à l'exécution ou à la conception de certains personnages, tels, par exemple, que celui de Chabreloche, le parrain bougon, maniaque et raisonneur, qui sort en droite ligne du répertoire de Scribe et de Barrière. Mais il importe peu. MM. Wolff et Leroux ont soulevé un coin du voile qui couvre la plus commune et la moins connue des tragédies intimes, je veux dire la tragédie virginale. Ils auront aidé à attirer l'attention, la réflexion, et peut-être un peu de pitié ou de justice sur cette souffrance qu'on ignore, qu'on ne remarque pas, parce que nos mœurs l'obligent à se taire : la souffrance de la jeune fille qui a déjà dépassé l'âge de la femme, qui se sent faite pour l'amour, pour la maternité, et qui se demande s'il lui faudra mourir sans avoir rien connu de la vie. Son instinct le plus fort l'en-

traîne à l'amour, et elle s'avilit à ses propres yeux si elle y cède. Elle n'oserait même avouer sans honte son trouble et son désespoir, puisqu'il est convenu que les jeunes filles n'ont point de cœur ni de sens, et qu'elles n'ont pas besoin d'amour pour être heureuses. Elles auront vu, comme Christiane et Odette, leurs amies se marier, l'une après l'autre. L'homme qu'elles ont aimé les aura quittées, comme Odette, pour un mariage plus riche. Elles vivront dans un monde où tout, spectacles, lectures, conversations, n'est qu'une perpétuelle provocation à l'amour. Et il leur faudra se résigner, faire bon visage, vaquer aux soins de la maison. Elles vieilliront ainsi, assistant chaque jour à la lente destruction de leur beauté inutile. Et si elles se révoltent, si elles s'affranchissent, c'est la perte et le déshonneur.

Les mœurs d'autrefois étaient plus sages, plus humaines, en condamnant à la vie claustrale la jeune fille qui n'avait pas trouvé de mari. Le sacrifice, du moins, pouvait se consommer en paix et d'un seul coup. Nous admettons, aujourd'hui, la jeune fille à vivre de la vie du monde. Allons jusqu'au bout de l'affranchissement. Cessons de croire qu'à sa virginité soit lié son honneur, — que dis-je, l'honneur d'une famille entière. MM. Wolff et Leroux

se sont attaqués fortement, dans la scène qui met Christiane aux prises avec son père et son frère, à cette notion de l'honneur. La soumission à cet honneur-là ne gêne pas les hommes; et comment concevraient-ils qu'il puisse être douloureux de s'y soumettre, comment se représenteraient-ils des peines qu'ils n'éprouvent pas? Le vieux de Magny n'a pas d'argent pour doter ses filles; il en a toujours trouvé pour faire la fête. Gérard n'a jamais manqué de femmes, et la dot de Suzanne Darcey lui permettra d'en rétribuer de charmantes. Satisfaits, ils n'ont jamais jeté les yeux sur cette souffrance si proche de leur égoïsme. Les revendications de Christiane, la confession d'Odette paraissent ouvrir devant eux un monde nouveau... MM. Pierre Wolff et Gaston Leroux auront efficacement travaillé à la découverte de ce nouveau monde, et, si j'étais à leur place, je ne voudrais pas de plus bel éloge que celui-là.

MM. PIERRE VEBER ET SERGE BASSET

Les Grands [1].

La pièce de MM. Pierre Veber et Serge Basset a un grand mérite : elle est en partie originale. Le milieu qu'elle décrit n'avait pas été porté sur la scène française, et ses personnages ont une apparence assez authentique de nouveauté. Depuis quelques années, un certain nombre de romanciers ont pris pour thème la vie de collège et les multiples incidents pittoresques ou sentimentaux qu'elle implique. Parmi ces œuvres, on connaît les plus importantes, qui sont, avant tout, *les Jours s'allongent* de M. Paul Margueritte, puis *Champi-Tortu* de M. Gaston Cherau, *M. le Principal* de M. Jean Viollis, *Le Jeune Rouvre* de M. Amédée Rouquès. Mais cet ordre de sujets n'était pas encore passé du roman au théâtre, et MM. Veber

1. *Odéon*, 26 janvier 1909.

et Basset conserveront le mérite d'avoir été, dramatiquement, quelque chose comme des initiateurs. Encore faut-il ajouter que, dans la plupart des livres que je viens de citer, il s'agit surtout des souffrances de l'enfant séparé des siens, brusquement plongé dans un milieu étranger où tout le dégoûte, le rebute ou le blesse, tandis que les collégiens de MM. Veber et Basset ont cessé d'être des enfants sensibles. Ils sont des adolescents, dont la croissance est achevée, chez qui la crise de la puberté est déjà résolue, et, pour achever ce travail de comparaison, *les Grands*, de ce point de vue, offriraient plutôt quelque analogie avec une des œuvres les plus émouvantes et les plus fortes que nous ayons entendues depuis longtemps, *l'Eveil du Printemps* de M. Franz Wedekind.

« Les Grands », ce sont ces élèves des grandes classes dont le caractère est déjà formé et qui possèdent déjà en puissance leur nature et leurs passions d'hommes. Pour eux la discipline s'est détendue. On n'ose plus les punir ; on ose à peine leur défendre de fumer et de sortir. De leur vie d'écoliers qui se continue encore ils ont cependant gardé un certain nombre d'usages, de préjugés, de conventions qui ne concordent plus bien avec leur âge, et ce défaut d'harmonie entre leur apparence, leur ha-

bitude extérieure, et leur caractère réel fait tout le fondement et tout l'intérêt du drame. Ils sont en âge de préparer les grandes écoles, les examens difficiles, et leur attache au collège est plus serrée que jamais. Ils y passent même leurs vacances, pour ne pas perdre quelques semaines de travail. Mais, chez ces grands garçons sur qui pèse une étroite clôture, la virilité fermente et travaille. La curiosité de l'amour les a pénétrés, les tient, et le surmenage intellectuel accroît encore la gravité de ce trouble sentimental. Suivant la contrariété des caractères, ce trouble prendra des formes diverses. L'élève Surot sautera le mur du collège pour aller rejoindre la caissière d'un café-chantant, tandis que l'élève Brassier entretiendra secrètement dans son cœur un grand amour lyrique et dévotieux. L'idée de l'amour agira dans des directions différentes, mais chez tous « les grands » l'amour s'est éveillé, et par là s'accusera plus vivement encore le contraste de leur nature. Car l'amour suffit pour qu'on ne soit plus un enfant, et pourtant ces grands enfants n'aimeront pas tout à fait comme des hommes.

Un grand poète l'a dit : l'amour, qui fait les héros lâches, fait les enfants courageux. L'héroïsme est le caractère le plus significatif des

passions adolescentes. Il s'agit avant tout, pour l'adolescent amoureux, de montrer à la femme qu'il aime, et qui presque toujours l'aura doucement traité en enfant, qu'au contraire il est bien un homme. Et l'exaltation de cette ambition virile peut exalter jusqu'aux plus sublimes dévouements, jusqu'aux plus douloureux sacrifices. L'homme, en amour, sauf de belles et rares exceptions, est égoïste et lâche. Par ambition de paraître un homme, l'enfant sera fidèle et vaillant. Cela encore, MM. Veber et Basset l'ont clairement senti, et ce n'est pas moi qui leur reprocherai d'avoir prêté à leur héros des actions véritablement héroïques. Mon seul regret est que l'action qu'ils ont imaginée pour coordonner des données si justes soit à ce point arbitraire et conventionnelle.

Le principal du collège de C... s'appelle M. Lormier. Cet homme excellent, qui touche à la cinquantaine, est marié à une femme de vingt-cinq ans. Parmi les élèves du collège, le jeune Brassier est celui à qui M. Lormier et madame Hélène Lormier ont toujours montré une sympathie particulière, d'abord parce que M. Brassier père est un ami d'enfance de M. Lormier, et ensuite parce que le jeune Brassier, franc, intelligent, laborieux, est le meilleur élève du collège. Cette faveur a excité la

jalousie haineuse du cancre Surot. Mais, Surot mis à part, Brassier est aimé de tous ses camarades, et il inspire une tendresse spécialement chaleureuse au petit Pierre Navaille, de quelques années plus jeune, et qu'il a toujours défendu, protégé, consolé.

Or, l'élève Brassier aime Hélène Lormier. Il l'aime comme peut aimer « un grand » quand il est ardent et honnête, c'est-à-dire qu'il lutte bravement contre cet amour coupable qui est tout-puissant en lui. Il l'aurait toujours caché, si Hélène Lormier, par un mouvement d'affectueuse sollicitude, n'en provoquait la déclaration. Et l'effet de cette déclaration est qu'Hélène Lormier en vient à se demander si elle aussi n'est pas amoureuse de Jean Brassier, si l'intérêt maternel qu'elle se connaissait pour lui ne cachait pas quelque tendresse d'une autre sorte. Peut-être Hélène, qui a vingt-cinq ans, est-elle un peu jeune pour que cette sourde confusion entre l'intérêt maternel et l'amour soit psychologiquement admissible, mais passons. L'issue de cette conversation est qu'Hélène et Jean décident de ne plus se revoir, mais Surot, caché dans un coin de la classe, a tout entendu, et voici le drame qui se noue. Le soir, à dix heures, profitant de l'absence momentanée de M. Lormier, Jean Brassier s'introduit

chez Hélène pour lui dire une dernière fois adieu. Au moment où il va la quitter, on entend des pas. Hélène souffle la lampe. Quelqu'un entre, va droit au bureau de M. Lormier, force le tiroir où nous savons qu'une somme d'argent a été récemment déposée, enlève l'enveloppe qui la contient et fuit. Le voleur est Surot. Mais lorsque Brassier, atterré, va quitter la maison à son tour, il se heurte au veilleur de nuit qui le reconnaît.

Le lendemain, M. Lormier s'aperçoit du vol, et il s'agit de découvrir le coupable. On trouve sous le bureau le couteau avec lequel a été forcé le tiroir. Il appartient à Brassier, et c'est, bien entendu, Surot qui l'a égaré à dessein à cette place. La déposition du veilleur de nuit révèle la présence de Brassier dans la maison à l'heure du vol. Quelle que soit la répugnance du principal à admettre l'idée de la culpabilité de Brassier, le malheureux Jean est accablé sous la concordance des preuves. D'ailleurs, si Jean n'est pas le voleur, que faisait-il, pendant la nuit, dans la maison de M. Lormier? Il faut que Jean s'accuse pour qu'Hélène ne soit pas compromise, et, en effet, bien loin de se défendre, il avoue, il se charge. Par une coïncidence quelque peu mélodramatique, le père et la mère de Brassier surviennent au beau milieu

de l'enquête. Mais la honte de son père, le désespoir de sa mère, pas plus que le mépris de ses camarades ou l'idée de sa vie perdue, ne font fléchir l'enfant amoureux. Hélène veut crier la vérité, il le lui défend sous menace de se tuer à ses pieds. Heureusement que, dès le premier acte, nous avions fait connaissance avec la malice, la gentillesse, la tendresse reconnaissante du petit Pierre Navaille. C'est le petit Pierre qui flaire la vérité, qui découvre les preuves de la culpabilité de Surot, et qui, sans vouloir le dénoncer lui-même — car un collégien ne moucharde pas, — l'oblige à se déclarer coupable.

De l'élève Surot, MM. Veber et Basset, je me hâte de le proclamer, n'ont pas fait un traître de mélodrame. Les motifs de son cambriolage sont assez confus, et l'on ne sait pas bien s'il a volé pour avoir le moyen d'entretenir la caissière, ou si toute l'affaire fut une ténébreuse machination destinée à perdre Jean Brassier. Mais le type est dessiné avec netteté, et il est curieux et vrai. Surot est le cancre, le collégien persécuté, de qui ses camarades s'écartent et que ses maîtres punissent. Il est refusé obstinément aux examens, mais comment s'en étonner ? il a fait tant de pensums qu'il n'a pas eu le temps de faire des devoirs. Il est guignard

et malvenu, mais il n'est pas incapable d'une certaine noblesse, et, quand il s'accuse, lui aussi sait montrer qu'il a l'étoffe d'un homme. J'ajoute encore que, l'action une fois nouée, les développements dramatiques qu'elle comporte sont fort adroitement traités, et les scènes de Jean Brassier et de son père, de Brassier père demandant pardon aux professeurs du collège, de Brassier fils subissant en silence les avanies de ses condisciples, feront probablement couler des larmes. Mais, tout cela dit, il faut bien constater que ces histoires de tiroirs fracturés, d'innocents accusés ou qui s'accusent, de femmes compromises, d'alibis impossibles à produire, sont déjà bien connues et bien fatiguées. *Les Grands* rappellent, à cet égard, un trop grand nombre d'autres drames, et spécialement *le Voleur* de M. Henry Bernstein, qui d'ailleurs a pour longtemps épuisé le genre. Il faut constater surtout — et c'est à quoi j'ai été particulièrement sensible — une différence marquée de qualité entre ce que j'appellerai la matière psychologique de cette pièce, et sa matière dramatique. Je ne crois aucunement que cette inégalité nuise à son succès. Elle a produit, cependant, chez ceux que le début de la pièce de MM. Veber et Basset avait le plus vivement séduits et tentés, un certain sentiment de décep-

tion, que j'ai éprouvé pour mon compte et que je ne pouvais dissimuler. Mais ce sont les qualités mêmes de la pièce de MM. Veber et Basset qui ont provoqué cette exigence, qui n'est en somme qu'un éloge détourné. Il n'en reste pas moins que les auteurs des *Grands* nous ont donné une œuvre capable à la fois d'intéresser et d'émouvoir, qui, dans sa partie descriptive comme dans sa partie sentimentale, touche à des observations vraies et neuves. Elle a été fort applaudie. Je lui souhaite, avec confiance, tout le succès qu'elle mérite et que mérite le théâtre qui l'a montée.

M. ROMAIN COOLUS

---

4 × 7 = 28 [1].

Il faut d'abord expliquer le sens de ce titre, à l'apparence quelque peu cabalistique. Le corps humain, comme on sait, se détruit et se recrée sans cesse, et une tradition populaire veut qu'en un laps de sept années son renouvellement soit complet. A l'expiration de chaque période septennale, nous avons fait corps neuf, peau neuve, et notre individu vit sur des matériaux tout frais. M. Romain Coolus a pensé qu'à cette réfection corporelle devait correspondre, chez l'être humain, et particulièrement chez la femme, une reconstitution morale. Considérez, par exemple, l'excellente madame Ciriette, qui est le modèle des vertus domestiques et ménagères, qui sait régler le confort de la

1. *Bouffes*, 29 janvier 1909.

maison, assurer la saveur de la cuisine, et dont on admire unanimement le tact, la gaîté conciliante et la bonne humeur. Elle n'a pas toujours été telle que vous la voyez. Jusqu'à quatorze ans — deux fois sept font quatorze, — elle fut une enfant intraitable, jusqu'à vingt et un, une jeune fille capricieuse et volontaire, jusqu'à vingt-huit, une femme égoïste et difficile. C'est après l'achèvement du quatrième terme qu'on a constaté chez elle l'apparition des qualités qui l'ornent aujourd'hui et qui rendent la vie si douce aux hommes qui ont la faveur de vivre dans sa familiarité. Considérez, en manière de contraste, madame Juliette Lorbey, femme de Paul Lorbey et fille de l'excellente madame Ciriette. Elle a vingt ans à peine; elle n'a pas encore suffisamment mué; c'est pourquoi vous la trouverez encore fantasque, personnelle et despotique. Ses fantaisies absurdes et volontaires font de la vie conjugale un perpétuel imbroglio. Elle est désordonnée, inexacte, entêtée, indifférente aux soins de la maison. Tout doit plier devant ses caprices, et peu importe que son mari fasse la moue. Peu importe que les amies de Juliette déplaisent à Paul, que les amis de Juliette l'exaspèrent. A l'âge de Juliette on ne cède pas, on ne renonce pas. Le sens des concessions, des transactions

réciproques viendra plus tard, pendant une autre période du bail.

Mais Paul Lorbey est moins jeune que Juliette. Il ne s'est pas marié pour avoir une maîtresse de plus, mais pour avoir une femme, une maison, pour être tranquille, pour être bien. Il a aimé Juliette, il l'aime encore, parce que, malgré tout, elle est charmante; et cependant, la vie conjugale n'est plus pour lui qu'une longue, une continuelle déception. Depuis longtemps déjà il aurait quitté Juliette, s'il ne lui avait fallu quitter en même temps son exquise, sa parfaite belle-mère, l'excellente madame Ciriette. Ah! si Juliette avait pu être la mère et madame Ciriette la fille, comme tout eût bien marché dans le ménage de Paul Lorbey! Ou bien encore, si Juliette avait eu la tendresse douce, fidèle et soumise de Manette, la maîtresse de son ami Luringes et que cet imbécile vient de quitter! Mais ce sont là des rêves, et Paul Lorbey n'est pas heureux. Juliette non plus n'est pas heureuse, bien qu'elle ait aimé Paul et l'aime sans doute encore. Ces perpétuelles discussions l'excitent, la tonifient, mais l'exaspèrent, et ce qu'elle supporte le moins, c'est que Paul ait raison contre elle, car elle est encore à l'âge où les femmes veulent être aimées « non pas malgré leurs défauts, mais à cause

de leurs défauts. » Une séparation entre Paul et Juliette est donc inévitable. Mais il est également inévitable qu'ils se rejoignent après s'être séparés. Car, si Juliette n'est pas encore pour Paul Lorbey l'épouse, la compagne qu'il souhaite, elle le deviendra quelque jour, quand elle aura l'âge. Madame Ciriette fut jadis une autre Juliette. Juliette sera plus tard, à vingt-huit ans, — quatre fois sept font vingt-huit, — une nouvelle madame Ciriette. D'ici là, l'on prendra patience, et, puisqu'on doit être heureux un jour, on escomptera de son mieux, en attendant ce bonheur à terme, ce qui sera déjà une espèce de bonheur.

Telle est l'idée conductrice de la pièce de M. Romain Coolus. Mais, pour la rendre sensible, j'ai dû la grossir, y appuyer, la rendre pesante. Dans la comédie de M. Coolus, elle est tout à la fois une fantaisie, une adresse et un jeu. Rien ne ressemble moins à une pièce à thèse que cette comédie agile, rapide et charmante, bien que la thèse, en la dépouillant de ce qu'elle a de trop catégorique, soit en réalité exacte et profonde. L'auteur de l'*Enfant Malade* et d'*Antoinette Sabrier* n'a voulu qu'écrire une comédie légère, et il a volontairement dissimulé sous l'ingéniosité des inventions scéniques, sous la verve ou la fantaisie verbale du

dialogue, le fond sérieux et même grave de son sujet. C'est un incident de comédie légère qui provoque la séparation de Paul et de Juliette. Juliette a résolu de partir le lendemain pour Cabourg avec toute la bande d'amis que Paul déteste d'intinct, car il n'a jamais voulu faire leur connaissance. Paul refuse de l'accompagner, et il n'en faut pas davantage pour que l'on parle de divorce. Il est vrai que, sans en parler, on y pensait depuis longtemps, et qu'en ces matières, la pensée a plus d'importance que les paroles. Paul, exaspéré, parle d'aller rejoindre sur-le-champ Manette, la douce et jolie maîtresse que son ami Luringes vient d'abandonner. Juliette, qui ne veut pas demeurer en reste, déclare qu'elle se jettera sans délai dans les bras de Sorbier, un sportsman brutal et quelque peu goujat, qui lui fait la cour. Et si Juliette ne devient pas la maîtresse de Sorbier, parce qu'au dernier moment une pudeur involontaire l'arrête, il est vrai que Paul devient l'amant de Manette.

Paul Lorbey pousse même l'audace provocatrice jusqu'à s'installer, avec Manette, dans ce même Cabourg, où Juliette vient de transporter sa bande, laquelle comprend, outre madame Ciriette et Sorbier, un certain Octave Binjol, qui est également le soupirant, et même

le soupirant favori, de Juliette. Sur quoi, jalousie réciproque de Binjol et de Sorbier, jalousie de Paul Lorbey, qui n'a pas plus oublié Juliette que Manette n'a oublié Luringes, jalousie de Juliette qu'exaspère le voisinage de Paul. Joignez à ces divers éléments de trouble et de querelle l'humeur belliqueuse de la parfaite madame Ciriette, laquelle ne peut pas souffrir les amis de sa fille et regrette obstinément son gendre, et vous conviendrez que, de Cabourg à Paris, et en passant de la maison conjugale à cette villégiature amicale, la pauvre Juliette n'a pas beaucoup gagné au change. Cette déception la dispose prématurément à la sagesse, et c'est pourquoi, après diverses péripéties, telles qu'un duel entre Sorbier et Paul Lorbey, et une paire de soufflets distribués par madame Ciriette, l'un à son gendre et l'autre à sa fille, nous assisterons à la réconciliation de Paul et de Juliette. Paul se laissera persuader que Sorbier ne fut pas l'amant de Juliette : Juliette promettra d'être sage ; madame Ciriette exposera avec une gaîté persuasive la théorie des variations septennales, et les deux époux tenteront un agréable équilibre entre leur amour passé et leur bonheur à venir.

Le public a fait l'accueil le plus chaleureux à la pièce de M. Romain Coolus, et le deuxième

acte en particulier s'est achevé sur un grand bruit d'applaudissements et de rires. Ce n'est pas à moi de dire quelle part revient aux interprètes dans cet heureux succès, et je me permettrai seulement d'exprimer à mademoiselle Juliette Clarens, dont les débuts excitaient tant de curiosité, mon souhait personnel de bienvenue dans ce monde théâtral où sa grâce élégante, son talent juste et fin lui assureront une grande place. Mais je voudrais, pour achever, marquer ce qu'il y a de particulier, de proprement original, dans ce don comique de M. Romain Coolus auquel les spectateurs se sont montrés si vivement sensibles. L'originalité comique de M. Romain Coolus tient d'abord à son procédé de conduite du dialogue. Chez lui, la succession des répliques n'est pas déterminée seulement par la direction de la scène, mais par des associations verbales, analogues à celles qui font trouver une rime ou par lesquelles une rime fait trouver une idée, et c'est à quoi l'on reconnaîtrait, si l'on l'ignorait, que M. Romain Coolus est un poète. Ses personnages ne répondent pas seulement aux idées qu'on vient de présenter à leur esprit, mais aux mots qu'on vient de faire entendre à leur oreille. Le dialogue suit ainsi une double ligne, et de ces entrecroisements ou de ces entrechoquements

naît une impression joyeuse, car il y a quelque chose de satisfaisant dans ce cliquetis de mots qui s'attirent et se répondent. D'autre part, M. Romain Coolus a le don de placer ses personnages, non pas matériellement comme les vaudevillistes, mais psychologiquement, dans des situations paradoxales et inattendues. Une comédie comme les *Amants de Sazy* témoignait avec un éclat particulier de ce talent, qui d'ailleurs ne se tourne pas toujours vers le comique, mais dans *Quatre fois sept vingt-huit*, c'est encore le rapprochement, la conjonction, ou la relation imprévue des personnages qui a provoqué le plus sûrement le rire. Paul Lorbey, partagé entre une femme et une belle-mère qu'il voudrait échanger l'une contre l'autre, est comique. Ledit Paul Lorbey, présenté comme un étranger aux différents amis de sa femme, qui ne l'avaient jamais aperçu, est comique. Le même Paul Lorbey, assistant en spectateur amusé, dans le hall de l'hôtel de Cabourg, aux querelles des prétendants qui se disputent la main de Juliette, est comique. Et je sais bien que l'usage d'un tel comique exige des précautions particulières, en ce sens qu'il pourrait aisément entraîner, dans le dialogue, au-delà de l'agréable, et, dans l'invention des sujets, au-delà du vraisemblable. Je sais aussi que M. Ro-

main Coolus possède des dons plus précieux et plus rares, dont ceux-ci ne sont que l'ornement. Ecrire une comédie comme celle qu'il vient de nous donner ne fut assurément pour lui qu'un jeu. Mais on s'est plu à l'entendre autant qu'il s'était plu à l'écrire, et cette impression de satisfaction générale est celle sur laquelle je veux m'arrêter.

M. ABEL HERMANT

Trains de Luxe[1].

C'est toujours un événement qu'une pièce nouvelle ou qu'un livre nouveau de M. Abel Hermant, car il ne faut pas douter que l'auteur de *la Carrière* et de *M. de Courpière* ait sa place au tout premier rang de la littérature contemporaine. M. Abel Hermant est un des rares, des très rares écrivains dont l'originalité ou la maîtrise n'aient jamais souffert de leur fécondité. Il a touché tour à tour à presque toutes les branches de l'activité littéraire. Nous avons de lui des romans naturalistes, des romans psychologiques, des romans sociaux, des romans satiriques, et il n'y a guère moins de variété dans sa production dramatique que dans sa production romanesque. Et cependant, à le considérer de plus près, M. Abel Hermant n'est ni

1. *Théâtre Réjane*, 16 février 1909.

un romancier, ni un auteur dramatique au sens ordinaire des termes. Il est un auteur de mémoires. Le titre qu'il a lui-même donné à une série d'ouvrages récents pourrait désigner son œuvre entière. Dans le livre ou à la scène, ce qu'il a produit eut toujours le caractère de « Mémoires pour servir à l'histoire d'une société ».

M. Hermant appartient à la famille littéraire de Retz ou de Saint-Simon. Mais, tandis que les auteurs classiques de mémoires travaillaient pour la seule postérité, M. Hermant a préféré ne pas attendre. Il a livré aux contemporains son travail tout frais. Au lieu d'accumuler ses notes pour une publication posthume, il les a employées au fur et à mesure de sa fantaisie. Imaginez un Saint-Simon vivant de nos jours. Il eût été auteur dramatique. Il eût fait entrer dans des intrigues fictives et dans des cadres imaginaires toute la matière de vérité humaine qu'amassait son travail quotidien. Et il eût obéi par là, non seulement à une nécessité de sa profession, mais à une sorte de sentiment du devoir, car il y a comme une obligation de conscience, pour les hommes nés observateurs, à ne pas laisser perdre la vérité qu'ils ont découverte, et à l'exprimer telle qu'elle leur apparaît.

Les dons littéraires de M. Hermant, qui sont d'ordre supérieur, permettraient de pousser le rapprochement assez loin. On lui voit presque toutes les qualités qui ont distingué des purs annalistes les grands rédacteurs de mémoires : une clairvoyance allant jusqu'à une sorte de divination, l'audace et la crudité dans la franchise, le goût de moraliser, de philosopher, de mêler le précepte à l'exemple et la maxime à l'anecdote. Son style même, qui est, sans contredit, une des meilleures manières de ce temps, se relie aux façons classiques, non point du tout par affectation ou par imitation, mais par parenté naturelle. Et, pour tout dire, les œuvres de M. Hermant, au roman et au théâtre, ont aussi le défaut nécessaire des Mémoires : le manque de continuité, le manque d'unité.

* * *

Un écrivain dont le tempérament est purement dramatique, comme était M. Sardou par exemple, conçoit d'abord une situation, un sujet. Puis il cherche les personnages les plus convenables à la mise en œuvre du sujet qu'il a conçu. Pour un écrivain tel que M. Hermant, le travail est inverse. Ce qui est acquis premièrement, ce sont les personnages, les types, les mots, les traits

que l'auteur n'a eu que l'embarras de choisir, suivant son gré du moment, dans sa galerie d'originaux, et dans son répertoire d'observations. Puis, les personnages une fois choisis, il s'agit d'imaginer l'intrigue qui les relie. Mais précisément, si ingénieuse que soit l'invention de cette intrigue, et personne n'est plus ingénieux que M. Hermant, elle ne sera jamais qu'un lien. Les personnages paraîtront rattachés, annexés, épinglés les uns aux autres, et non pas fondus dans l'unité réelle d'une action. Plus ils seront vrais et vivants, plus ils seront complexes, changeants, particuliers, et plus le cadre qui les contient nous semblera fragile et factice. En cela, ce n'est pas du tout une critique personnelle que j'entends adresser au théâtre de M. Abel Hermant. Ce qui m'importe avant tout, pour ma part, c'est la véracité et la vivacité des caractères, c'est la justesse du dialogue, c'est l'art de l'arrangement, c'est le talent, c'est l'esprit, et, sur tous ces points, M. Abel Hermant a de quoi satisfaire les plus difficiles. Mais il me fallait bien expliquer pour quelle raison principale la production dramatique de M. Hermant n'a pas toujours obtenu la régularité, l'amplitude de succès qui était due à un écrivain de sa valeur et de sa classe.

Dans la pièce que le Théâtre-Réjane a repré-

sentée hier, c'est encore le choix et la réunion des personnages qui ont été le souci dominant de l'écrivain et qui formeront le plus sûr attrait pour le spectateur. Cette fois, les types que M. Hermant a tirés de sa collection appartiennent tous, sans une seule exception, à d'autres races que la française. Il y a bien une femme de chambre et un domestique, mais elle s'appelle Wanda, et elle est Russe ; il s'appelle Domingo, et il est nègre. Les personnages principaux : l'Infante Elvire, la princesse Mimi et sa fille, la princesse Hedwige, la famille Arequipa sont tous de « la colonie », de cette société composite qui n'a pas de patrie à soi, qui n'est jamais fixée nulle part qu'en passant, et qui n'est vraiment chez soi que « dans les grands express qui l'emportent, la remportent, la transportent ou la distribuent ». Tous sont « des trains de luxe ». L'Infante, qui est la tante d'un roi, habite à Paris deux chambres meublées et sonne indifféremment le garçon d'étage ou son secrétaire des commandements. Les Arequipa logent également à Paris, mais dans un hôtel loué, dans des meubles loués, et seulement jusqu'au jour où Don Luis, chef de la famille, aura récupéré la présidence de la République Sud-Américaine de San-Miguel. Et la princesse Mimi de Kolomea, épouse morganatique

d'un grand Empereur, qui est installée un peu plus solidement dans son hôtel de la rue de Varenne, attend pourtant avec impatience que le mariage de sa fille Hedwige avec un archiduc lui ait restitué sa place et son rang dans la famille impériale.

On devine ce que l'auteur de *la Carrière* a pu tirer d'un tel milieu. Tous les personnages sont de leur race, de leur monde, en même temps qu'ils obéissent chacun à la logique constante et secrète de son caractère particulier. Les portraits sont d'une clarté, d'une évidence, — j'entends d'une évidence psychologique, — d'une vigueur d'expression qu'on peut qualifier, je crois, de magistrales. J'ajoute qu'ils sont exécutés avec une rare liberté de main et un absolu manque de respect pour tout ce qui n'est pas la vérité. L'Infante Elvire, en particulier, que madame Réjane a représentée avec tant de franchise, de fantaisie, de force comique, est un type qui ne déparerait aucune galerie. L'exigence de son tempérament se manifeste avec une tranquillité vraiment royale, et il est beau de voir comment le prestige de son rang aide à la fois et nuit aux caprices impérieux de ses sens, en lui permettant de les exprimer et en l'empêchant parfois de les satisfaire. La jeune princesse Hedwige est dessinée avec le plus sa-

voureux mélange d'audace et de délicatesse. Elle est tout à la fois libertine et sentimentale, impudique et timide, et ne trouve que dans l'amour une sorte de chasteté qui ne lui était pas naturelle. Quant au jeune Manuel Arequipa, fils de Don Luis, dont la beauté chaleureuse et juvénile fascine toutes les femmes, c'est un délicieux rastaquouère, précautionneux, avantageux, ménager de sa santé, de ses habits et de ses intérêts, et tout ce que j'indique ici d'un trait sommaire est livré par M. Hermant dans le détail le plus spirituel et le plus sûr.

*
* *

Mais la difficulté, et peut-être le danger sont restés les mêmes. Comment faire tenir dans un tableau unique une collection de portraits? Par quelle intrigue ajuster les uns aux autres une suite de personnages qui ont chacun leur vie propre, suffisante, indépendante? L'action que M. Abel Hermant a imaginée à cet effet est fort simple, et une rivalité d'amour en fait tous les frais. Manuel est simultanément aimé par Hedwige et convoité par l'Infante. Il aime Hedwige, autant qu'un bellâtre égoïste est capable d'aimer, mais il se laisse néanmoins enlever par l'Infante, dont il fait les dé-

lices pendant deux mois. Après quoi il recouvre sa liberté et épouse Hedwige, qui renonce pour lui à l'impériale union que la princesse Mimi préparait. Cette action, bien que simple, est développée avec beaucoup d'adresse et de malice, car les arrangements dramatiques de M. Hermant sont toujours minutieux et ingénieux tout à la fois. Au second acte, par exemple, Hedwige a assigné rendez-vous au beau Manuel dans sa chambre de jeune fille. Elle était résolue, ce faisant, à se donner sans plus de façons. Mais elle est amoureuse, et, le moment venu, elle se sent peureuse et tremblante, elle lutte contre son désir, et elle serait tout près de chasser Manuel quand survient l'impérieuse Infante qui a flairé le rendez-vous. Elvire ne découvre pas Manuel, qui est caché dans une armoire à robes, mais, pour plus de sûreté, elle enferme Hedwige à clef. Elle voulait empêcher Manuel d'entrer; elle l'empêche de sortir. Il faudra que les deux amoureux passent la nuit ensemble, bon gré mal gré, et ils la passent sans sagesse. Cela est déjà piquant, mais, au troisième acte, M. Hermant a trouvé moyen de réaliser un effet exactement symétrique. Elvire a donné rendez-vous au beau Manuel, et Hedwige voudrait contrarier cet entretien dont elle prévoit nettement l'issue. Elle fait avertir faus-

sement Elvire que la Reine, sa nièce, dont on attend la délivrance, est prise des premières douleurs. Voilà l'Infante obligée de partir sans perdre un instant pour je ne sais quelle lointaine capitale. Mais, ne supportant pas de remettre la conversation à peine commencée, elle emmène d'autorité son partenaire. C'est la jalousie maladroite d'Elvire qui aura obligé Hedwige à devenir la maîtresse de Manuel, c'est la jalousie imprudente d'Hedwige qui, pour deux grands mois, aura livré Manuel à l'Infante.

De semblables combinaisons sont aussi habiles qu'agréables, et de même le dénouement — où la découverte de Manuel dans la même armoire à robes oblige la princesse Mimi et les parents Arequipa à consentir au mariage — est traité avec la plus spirituelle sûreté. Mais suffisent-elles à assurer la prise du sujet sur les personnages? Enferment-elles dans une charpente assez massive, assez robuste, les portraits particuliers et les traits de mœurs qui sont le contenu réel de l'œuvre? Ces fragments de mémoires, disposés avec un soin si adroit, font-ils un drame? C'est ici que mon jugement s'arrête, et d'ailleurs ce n'est pas à moi d'en juger. Chose étrange : c'est à mesure que nous découvrons plus de prix à la matière d'une œuvre dramatique que nous nous sentons plus exigeants sur

sa construction. Les procédés qui nous sembleraient non seulement admissibles, mais louables dans un vaudeville ou dans une comédie ordinaire, nous paraissent ou un peu légers ou un peu lâches quand nous les confrontons à des caractères vivants, à une observation solide, à un agrément continu de pensée ou de mouvement, à un dialogue toujours brillant ou profond. Nous exigeons une sorte d'égalité dans l'œuvre, et les dons qu'un écrivain manifeste dans une des parties de l'art dramatique nous rendent ainsi plus difficiles sur toutes les autres. C'est de cette exigence, à la fois très flatteuse et très injuste, que naîtront, je crois, toutes les critiques qu'on pourra faire à la pièce de M. Abel Hermant. Il y a bien peu d'écrivains à qui l'on veuille en adresser de semblables, et peut-être ont-elles plus de prix que la plupart des éloges.

M. JULES BOIS

La Furie[1].

Le premier sentiment que l'on éprouve devant cette tragédie dont les cinq actes comptent plus de trois mille vers, et qui équivaut à peu près, par l'étendue, à *Phèdre*, *Iphigénie* et *Bérenice* réunies, n'est pas la fatigue, comme on pourrait croire, mais une sorte d'étonnement respectueux. On se sent pris d'une considération d'un ordre particulier pour l'écrivain qui eut assez d'audace pour concevoir, en notre temps, une pareille œuvre, assez de courage pour l'exécuter, assez de ténacité pour la faire représenter, assez de bonheur pour la faire écouter jusqu'au bout par une salle docile et attentive.

D'autant que cette tragédie n'est pas seulement considérable. Elle est atroce. En l'enten-

1. *Théâtre Français*, 17 février 1909.

dant, je me souvenais malgré moi du chapitre de *Gil Blas*, où l'oncle du barbier Diego, le seigneur Thomas de la Fuente, expose ses vues sur l'art dramatique : « Je suis du sentiment d'Aristote : il faut exciter la terreur. Ah ! si je m'étais attaché au théâtre, je n'aurais jamais mis sur la scène que des princes sanguinaires, que des héros assassins ; je me serais baigné dans le sang. On aurait toujours vu périr dans mes tragédies non seulement les principaux personnages, mais les gardes mêmes ; j'aurais égorgé jusqu'au souffleur ». *La Furie* aurait eu de quoi satisfaire le seigneur Thomas de la Fuente. Il semble qu'en une seule construction dramatique M. Jules Bois ait voulu faire tenir l'horreur condensée de toutes les légendes grecques, et, pour que le drame fût plus effroyable, il a voulu, par surcroît, le rendre mystérieux.

La scène n'est pas en Crète, comme un certain nombre de communications préparatoires auraient pu nous le faire supposer. Elle est à Thèbes, et le roi de Thèbes n'est pas Œdipe, c'est Hercule. Hercule, marié à Mégara et père de trois fils, règne sur la ville aux Cent Portes. Mais, depuis un an passé, il est parti. Fatigué d'avoir vaincu les monstres terrestres, il a voulu subjuguer le Monstre infernal, la Mort. Il a gagné l'Egypte d'où, par le secours des Mages, il

espérait atteindre les enfers. Or, il n'est pas revenu du sombre voyage, si bien que, profitant de son absence et du bruit croissant de sa mort, un certain Lycos a formé le dessein d'usurper la royauté. Quand l'action s'ouvre, Lycos et son armée de paysans révoltés viennent de forcer les remparts, et bientôt le flot de cette jacquerie triomphante atteint le palais d'Hercule, où vivent sa femme, ses trois fils et son père, le vieil Alcée. Voilà Lycos maître de Thèbes, et l'on nous apprend aussitôt que, dans cette conquête, il n'était pas guidé par l'ambition, mais bien par l'amour. Il a voulu conquérir la femme qu'il aimait, et non pas un trône. Car, élevé auprès de Mégara, il a nourri pour elle, depuis son enfance, une farouche et romantique passion, qu'il compte pouvoir enfin satisfaire, et que les refus méprisants de Mégara ne servent qu'à irriter. Le cruel Lycos propose donc à Mégara le même choix que Pyrrhus à Andromaque : ou bien elle cédera à son désir, sera son épouse et restera reine, ou bien les fils d'Hercule mourront.

Il faut reconnaître que M. Jules Bois, en cet endroit, a eu l'idée d'une scène vraiment tragique. Mégara, placée entre deux résolutions qui lui paraissent également criminelles, a l'affreux courage de consulter ses fils, et d'obtenir de

leur propre aveu leur sacrifice. Les trois adolescents héroïques préfèrent mourir, et que leur mère soit sauvée de la honte d'une telle union. Déjà Lycos a fait dresser le bûcher qui sera l'instrument de leur supplice, quand survient un homme tremblant, vêtu de haillons, incertain de sa route, et que guide une femme silencieuse et voilée. Il a l'air tout à la fois d'un mendiant et d'un voyageur égaré. Et cependant c'est Hercule, et la femme qui le conduit est l'Egyptienne Lyssa. Cette Lyssa, il ne faut pas le cacher plus longtemps, est la Furie. C'est par son aide qu'Hercule s'évada des ténébreux séjours, et, grâce à l'appui de son ami Thésée, le roi d'Athènes, il arrive à temps pour sauver sa famille et pour châtier l'usurpateur. Les soldats de Thésée exterminent les Jacques. Hercule étrangle Lycos, et, comme il a retrouvé tout à la fois sa famille et son pouvoir, il semblerait que la tragédie fût achevée, alors qu'elle commence à peine, et qu'il nous reste à connaître ce qu'elle a de plus cruel et de plus troublant.

Car il faut savoir que Lyssa n'accompagne pas Hercule comme une puissance bienfaisante et protectrice, mais comme une force vengeresse. Elle ne l'a tiré de sa prison souterraine que pour le perdre plus cruellement, et les trois derniers actes de *La Furie* sont le récit horri-

ble du châtiment que recevra, par ses soins vigilants et minutieux, le Héros infortuné. Par les artifices de sa luxure, par l'effet de ses sortilèges, elle transportera dans la raison d'Hercule la fureur qui est en elle. Elle lui persuadera que Mégara aimait Lycos et fut même une épouse infidèle, que les trois Héraclides sont les enfants adultérins de l'usurpateur. Hercule, dément et jaloux, torturera Mégara, durant un acte entier, de ses incompréhensibles fureurs; puis, à l'acte final, après l'avoir percée d'une flèche et avoir égorgé de sa main ses trois fils, il se jettera du haut du rempart en renversant derrière lui les piliers et les murailles du palais.

Tel est le châtiment d'Hercule, assassin de sa femme et de ses fils. Mais pour quelle faute est-il châtié et quelle est la puissance qui le châtie? Je ne me flatte pas d'être ici le fidèle interprète de la pensée de M. Jules Bois, mais voici ce que j'ai cru discerner. Hercule est revenu d'Egypte tout autre qu'il n'avait quitté Thèbes, et il rapporte avec lui un programme philosophique, social et humanitaire, dont l'exposé remplit fort noblement le troisième acte, et dont il annonce le projet de poursuivre l'application quelque peu prématurée. Lui qui signifiait la Force brutale veut représenter désormais la Paix, la Fraternité, l'Amour, et par là il se proclame

l'ennemi des religions aux rites sanguinaires qui s'imposent à l'obéissance par la cruauté et par l'effroi. Il est l'ennemi des Prêtres et des Dieux. C'est donc la vengeance des Prêtres et des Dieux que Lyssa doit accomplir. Lyssa est d'ailleurs l'instrument tout à fait involontaire du châtiment, car, laissée à son libre arbitre, elle ne serait qu'une femme comme les autres, d'ailleurs amoureuse d'Hercule. Mais, soumise aux Mages d'Egypte, dont elle est à la fois l'élève et l'esclave, elle perd Hercule pour leur obéir. Elle use contre Hercule du pouvoir que les Mages lui ont conféré et auquel elle ne peut se soustraire, malgré ses révoltes. Et l'on voit que la punition d'Hercule se trouve ainsi proportionnée exactement à sa faute. Il a fait appel à la Raison pour affranchir les hommes du joug divin; il est frappé dans sa raison. Il veut détruire une religion de sang; il se baigne dans le sang de sa femme et de ses fils. Lyssa fut attachée à lui comme le Vautour à Prométhée, mais il est châtié avec plus de cruauté et d'exactitude que le Titan.

Voilà, je crois bien, ce que signifient les derniers actes de *la Furie*. Et M. Jules Bois aura sans doute voulu montrer que les grands initiés, les grands précurseurs, les grands créateurs d'idées sont toujours les premières victimes du

dogme nouveau qu'ils proclament, que le monde qu'ils essayent de soulever retombe infailliblement sur eux. Grand symbole assurément, mais qui alourdit encore la densité d'une œuvre déjà bien complexe et bien chargée. Nous y retrouvions déjà, par allusion ou par souvenir, Œdipe, Oreste, Agamemnon et Cassandre, Pyrrhus et Andromaque, les Euménides, Médée et Jason, presque toute la mythologie grecque rassemblée et synthétisée. Il nous faut y voir encore tout un symbolisme politique et philosophique, et la magie et l'esotérisme, et jusqu'à l'hypnotisme, car c'est par des passes magnétiques, autant qu'on en peut juger, que les Prêtres Thébains, correspondants des Mages d'Egypte, viennent à bout des rébellions passagères de Lyssa, et que Lyssa, à son tour, persuade Hercule du crime final. Enfin, l'on n'ignore pas, pour achever, que M. Jules Bois a voulu donner à sa pièce l'attrait d'une reconstitution préhellénique empruntée aux documents de Crète, et nous voici dans l'archéologie et dans l'ethnographie, par surcroît. Pour fondre dans une œuvre harmonieuse et pure ces éléments surabondants de pensée, d'intérêt ou de spectacle, il eût fallu un bien grand génie, et M. Jules Bois n'a qu'un talent abondant et audacieux.

Excès d'événements, excès de développe-

ments, excès d'intentions, et peut-être excès d'ambition, tel est donc le défaut de cette *Furie*. Je n'ai rien dit jusqu'à présent de la valeur poétique de l'œuvre, mais à ce point de vue encore, c'est surtout la vigueur, la facilité, la volonté de M. Jules Bois qu'il faut louer. On ne trouve dans la Furie ni un don verbal exceptionnel, ni une sensibilité lyrique, ni une invention d'images, ni même une maîtrise de métier qui passe la mesure commune des poètes. Le développement poétique frappe surtout par sa masse, par son importance, par son ampleur. Et peut-être, après tout, n'était-il pas possible de traiter autrement que ne l'a fait M. Jules Bois, le sujet qu'il avait conçu. Peut-être fallait-il que son œuvre nous laissât l'impression compacte et confuse de quelque construction cyclopéenne. Ce n'est pas une tragédie athénienne, mais un drame barbare, où devaient se mêler tous les instincts farouches, et en même temps tous les pressentiments, toutes les aspirations vagues et nécessairement impuissantes de l'humanité primitive. Mais alors il faut conclure qu'il y a des sujets bien dangereux, et où la pleine réussite serait une espèce de miracle.

MM. Maurice DONNAY et Lucien DESCAVES

La Clairière[1].

La reprise de *la Clairière* a été heureuse, et la pièce de MM. Maurice Donnay et Lucien Descaves retrouvera, je pense, un bon reste de son éclatant succès d'autrefois. Le second et le quatrième acte, en particulier, ont fait la plus vive impression sur un public à qui manquait cependant le plaisir de la surprise. Je n'ai pas eu l'impression que la pièce eût vieilli, et je ne crois pas qu'elle doive vieillir de sitôt. Elle pose, avec le plus agréable mélange de pittoresque, de fantaisie et de gravité, les questions qui peuvent le plus sûrement émouvoir et diviser les spectateurs d'aujourd'hui. Peut-être même pose-t-elle trop de ces questions à la fois, et, si la pièce de MM. Donnay et Descaves péchait par quelque endroit, ce serait par une sorte de surabondance d'intérêt. Tout y est, on y a tout mis : la question sociale, les rapports économi-

1. *Théâtre Antoine*, 12 mars 1909.

ques et les relations privées dans la société future, le mariage et l'union libre, la paix et la guerre, le refus de service militaire à la façon des Tolstoïens, et que sais-je encore? Ces discussions, ces suggestions se succèdent parfois un peu promptement, comme si la longueur du menu obligeait à une excessive rapidité dans le service. Mais, au moins, la pièce reste-t-elle constamment claire, vivante, animée, et l'intérêt dramatique, qui est d'ordre supérieur, n'y faiblit pas un instant.

On se souvient que la Clairière est le nom, à la fois réel et symbolique, d'une colonie communiste, que MM. Descaves et Donnay supposent avoir été fondée, en pleine campagne française, par quelques ouvriers pleins de foi. Un héritage a mis entre les mains du tailleur Rouffieu un petit domaine rural. Il s'y est installé avec quelques compagnons, pour donner la preuve et l'exemple que la société communiste n'est pas une fiction absurde ou une utopie, mais qu'elle est réalisable, viable, productrice de prospérité matérielle et de bonheur. A la Clairière, nulle règle, nulle discipline. Tout repose sur le dévouement de chacun au bien de tous. Le travail et les produits du travail sont la seule valeur d'échange ; chacun prend et consomme selon ses besoins, après avoir produit selon ses

forces. Au début, Rouffieu et ses amis connaîtront toutes les illusions du succès. La colonie ouvrière se croira même assez forte pour recueillir des bourgeois, victimes et vaincus de leur classe : l'institutrice Hélène Souricet, qu'un polisson a séduite, le médecin Jean Alleyras et sa maîtresse, que persécute l'hypocrisie haineuse d'une petite ville. Mais, petit à petit, l'œuvre de Rouffieu se désagrège. Le contact permanent entre des hommes et surtout entre des femmes d'éducation et d'habitudes différentes, crée la susceptibilité, l'envie, l'acrimonie. Un des colons s'en va, parce qu'il a gardé l'âme commerçante, et que la joie du lucre lui est nécessaire ; un autre, parce qu'il a conservé le goût de boire. Les hérédités, les habitudes antérieurement contractées pèsent ainsi sur la bonne volonté des colons, et c'est un drame d'amour qui va porter enfin le dernier coup à l'œuvre de Rouffieu. Sa femme, Adèle Rouffieu, est amoureuse de l'ouvrier Collonges, dit l'Amateur, et Collonges est lui-même amoureux de l'institutrice Hélène. Adèle poursuit, provoque, traque Collonges, qui la repousse avec des rebuffades de plus en plus rudes, si bien qu'Adèle, folle de fureur et de jalousie, finit par dénoncer à la gendarmerie la situation délicate de Collonges, lequel s'est dérobé jadis au service militaire. Pour échapper

aux dures peines qui frappent les réfractaires, Collonges doit fuir. Rouffieu, dès qu'il apprend l'ignoble vengeance d'Adèle, la chasse, et c'est la fin de la Clairière. L'œuvre de bonheur, d'harmonie, de fraternité que Rouffieu et ses amis avaient rêvée, meurt dans le désordre, la discorde et la haine.

Telle est, dans son dessin sommaire, la pièce de MM. Donnay et Descaves, et les remaniements que les auteurs ont opérés pour cette reprise n'en ont pas altéré les lignes essentielles. Le troisième acte, qui, dans la version primitive, se passait dans une petite ville proche de la Clairière, chez le docteur Alleyras, se passe maintenant à la Clairière même, ce qui donne évidemment plus d'unité, plus de solidité à l'action. Les auteurs ont profité de la place laissée libre par l'effet de cette modification pour traiter avec plus de détail et d'insistance l'entente sentimentale d'Hélène et de Collonges, et le dépit amoureux d'Adèle. Ont-ils eu tort ou raison sur ce point, je ne sais trop. La délation d'Adèle se trouve assurément mieux préparée, mieux justifiée. Mais, par contre, le drame d'amour pèse peut-être aujourd'hui d'un poids trop lourd dans l'équilibre de l'œuvre. L'histoire de Collonges, d'Adèle, d'Hélène n'est qu'un épisode, un accident ; il ne faudrait pas qu'elle parût être

le sujet, qui est de rendre sensible, de matérialiser la naissance, le développement illusoire, puis l'avortement final d'une idée.

A ce point de vue, je me permets encore de regretter un des changements introduits par MM. Descaves et Donnay dans la version actuelle. Ils ont supprimé leur cinquième acte, et il est bien évident que cet acte, d'ailleurs fort court, ne pouvait que gagner à être incorporé, comme il est aujourd'hui, dans le quatrième. Mais, en opérant ce travail, MM. Donnay et Descaves ont laissé tomber une scène, dont la suppression ne va pas sans modifier quelque peu le caractère général de leur œuvre. Dans cette scène, Rouffieu et Collonges, avant de se séparer, parlaient une dernière fois de la Clairière, essayaient de définir les causes qui avaient amené la mort de leur tentative prématurée, et se consolaient en songeant que, malgré tout, elle ne demeurerait pas inutile, qu'un peu de bien sortirait de leur effort avorté. « Rien n'est perdu, parce que nous disparaissons. Les belles causes comme la nôtre sont des arbres secoués, dont les feuilles bruissent, jaunissent et tombent; mais qu'importe, s'il en pousse d'autres pour donner encore à l'humanité un peu de fraîcheur et d'ombrage... » De telles formules atténuaient, corrigaient un peu ce qu'il y a de triste et de désolé dans le

dénouement de *la Clairière*. Elles précisaient aussi, si je puis dire, la position des auteurs vis-à-vis de leurs personnages et de leur thèse ; elles empêchaient que de l'échec d'une œuvre, entreprise dans des conditions spéciales et défavorables, on pût tirer argument contre les idées et les doctrines dont elle s'inspirait.

Et il est vrai, comme le disait Collonges dans la scène supprimée, qu'aucun système social, quel qu'il soit, ne supporte une application partielle, et qu'ainsi l'échec d'une tentative isolée ne permet pas de conclure légitimement contre la possibilité d'une réalisation d'ensemble. Il est vrai qu'en transformant le mécanisme de la société actuelle, on ne transformera pas du même coup les instincts, les habitudes, les besoins qu'elle a créés ou développés, et qu'ainsi les contradictions chaotiques où se heurtera d'abord tout état nouveau ne permettent pas de conclure contre la vertu de l'organisation définitive. Il est vrai que les fondateurs de la Clairière avaient joué la difficulté en essayant de mêler dans leur colonie des hommes d'égale bonne volonté, mais d'origine, d'habitudes, de professions différentes, alors qu'aucun groupement n'est stable s'il n'est pas constitué par le jeu des affinités personnelles. Il est vrai qu'en faisant porter sur la terre, sur la propriété du

sol, leur premier essai d'organisation communautaire, ils avaient agi contre les données les plus certaines de l'expérience, qu'ils avaient entrepris la conquête de la société par le mauvais bout, et qu'il faut commencer au contraire par les opérations où l'on est le moins soumis aux lois du système social qu'on veut absorber. Par quelle chimère pouvait-on concevoir la durée de cette enclave communiste, bornée de toutes parts par la société ennemie, ne profitant pas de ses avantages et soumise à toutes ses obligations ? Elle devait disparaître. Sa disparition est un drame touchant, parce qu'il n'y a rien au monde de plus touchant que la déception des hommes de foi, que l'anéantissement des beaux rêves, mais ce dénouement ne prouve rien au delà du fait même, n'autorise aucun jugement, aucune conclusion d'ordre général. MM. Donnay et Descaves avaient pris soin autrefois de le spécifier, et la précaution n'était pas superflue. Peut-être même était-elle nécessaire pour que *la Clairière* parût une œuvre entièrement impartiale... Elle demeure, en tout cas, une œuvre substantielle et charmante, pleine d'art, de variété et de vie, qu'on s'est réjoui d'entendre à nouveau, bien qu'on ne l'eût pas oubliée, qu'on fût heureux, après l'avoir applaudie autrefois, de l'applaudir encore.

M. PAUL HERVIEU

Connais-toi [1].

Pour parvenir à une opinion nette et stable sur les pièces de M. Paul Hervieu, on a toujours besoin d'un peu de temps, d'un peu de controverse avec soi-même. Elles ne séduisent pas par des grâces apparentes, et l'on sent même que l'auteur a rejeté, de parti pris, toutes les manières faciles et immédiates de plaire. L'impression première qu'on reçoit vient de ce qu'il y a d'ajusté, de clos, d'hermétique dans l'ouvrage. Mais on distingue mal, tout d'abord, à quel prix cette rigidité a été obtenue, et s'il n'a pas fallu, pour l'assurer, frapper fort et forcer sur les jointures et les assemblages. On sent que l'objet est massif; on ne sait s'il est bien fini, s'il sera commode, ni surtout quelle est la valeur intrinsèque de la matière travaillée. C'est

1. *Théâtre-Français,* 29 mars 1909.

à l'usage seulement que le jugement se forme. Je me souviens que j'ai mis longtemps à savoir pourquoi j'aimais *le Réveil* et pourquoi j'avais aimé moins *le Dédale,* et j'aurais été fort empêché si j'avais dû formuler une opinion au premier moment. Je me trouve aujourd'hui dans le même embarras, et il s'accroît encore par cette circonstance que l'œuvre nouvelle de M. Paul Hervieu ne se présente pas sous une forme aussi définie que ses aînées, mais laisse subsister une assez bizarre incertitude sur les intentions mêmes de son auteur. Ce que j'entends par là reste forcément un peu obscur, mais s'éclaircira, je crois, tout à l'heure.

* * *

Le titre de *Connais-toi* en indique assez clairement l'idée maîtresse. M. Paul Hervieu, qui est moraliste, a voulu s'attaquer, une fois de plus, à l'intransigeance tyrannique et présomptueuse que les hommes s'arrogent parfois le droit d'apporter dans leur conduite et dans leurs jugements. Il a voulu montrer que cette rigueur supposait tantôt beaucoup de chance, et tantôt beaucoup d'hypocrisie, qu'elle était le fait d'individus, ou particulièrement épargnés par la vie, ou volontairement aveugles à leurs senti-

ments réels. On ne reste sévère et impitoyable que tant que la sévérité s'applique exclusivement à autrui, tant qu'on n'a pas été contraint de lire dans son propre cœur. Dès que les événements ont obligé un homme à « se connaître », il trouve en lui-même tant de faiblesses qu'il lui faut bien marquer quelque indulgence aux faiblesses du prochain. Tel est le thème, qui est, comme on voit, un simple truisme de morale, et voici maintenant l'action dramatique qui doit servir à son illustration. Le général de Sibéran est, en toute conjecture et à tous égards, comme soldat, comme père, comme mari, comme ami, un maître absolu et despotique. Il a dressé à son obéissance et à son service son fils Jean, sa femme Clarisse, — laquelle, ayant été épousée en secondes noces, n'est que la belle-mère de Jean, — son officier d'ordonnance, le lieutenant Pavail, son cousin Doncières. Toute velléité d'indépendance a été aussitôt brisée par sa volonté redoutable, et, s'il n'est aimé de personne, il est redouté de tout le monde. Il est respecté aussi, car son autorité s'appuie sur un sentiment fort orgueilleux, mais légitime, de son irréprochable et inflexible probité. Sibéran gouverne sa famille et sa maison comme un Romain des temps historiques; il est le chef et le Dieu. La rigueur de ses con-

victions s'affirme particulièrement en matière de morale domestique et conjugale, dans toutes les questions qui touchent à la soumission des enfants, à la fidélité des femmes. Toute complaisance à cet égard lui paraît odieuse et coupable, et le droit du père, le droit de l'homme n'ont pas de champion plus résolu. Il est intransigeant dans ses jugements; dans le châtiment, il serait inexorable.

Précisément, il a l'occasion de décider, comme chef d'une sorte de tribunal de famille, sur le sort de sa cousine, Anna Doncières. Cette jeune femme a été surprise au moment où elle quittait subrepticement le logement du lieutenant Pavail. Anna est-elle la maîtresse du lieutenant Pavail au sens complet du terme? On ne sait trop, mais Sibéran n'entre pas dans ces distinctions trop subtiles. Il estime — et je crois qu'il a raison — qu'il n'y a pas de degrés dans l'infidélité d'une femme, que l'adultère moral n'est pas moins grave que l'adultère matériel et doit être puni des mêmes peines. Doncières, qui a de la douceur, de la bonté, qui aime sa femme, inclinerait au pardon; Sibéran lui impose de répudier avec ignominie, de retrancher de lui l'épouse coupable. Et quant à son complice, Pavail, que nous serions disposés à juger plus légèrement, Sibéran, statuant comme chef hié-

rarchique après avoir siégé comment parent, le condamne à signer une demande d'envoi au Tonkin. Cette sentence est accompagnée de paroles flétrissantes qui paraissent imputer au lieutenant Pavail le plus ignominieux des crimes. Or, à peine les sentences prononcées, quand Doncières est parti consulter son avocat et que Pavail est allé faire ses malles, nous apprenons soudain que le complice d'Anna n'est pas Pavail, mais que c'est Jean, le propre fils du général. Pavail, qui est l'ami de Jean, lui a prêté son appartement, et à cela se borne son rôle dans l'aventure. Voici le justicier soumis à sa première épreuve. Jugera-t-il son fils aussi durement que son officier d'ordonnance ? Expédiera-t-il Jean au Tonkin comme il y déportait Pavail ? Et ce n'est pas tout. En imposant le divorce à Doncières, le général a fait un devoir d'honneur au complice d'épouser la femme qu'il avait compromise. L'amant d'Anna, quel qu'il soit, ne peut plus l'abandonner sans infamie. Ce devoir, Jean le discerne et se déclare résolu à l'assumer. Pour ne pas acculer Jean à un mariage qu'il juge absurde et qu'il interdit, pour ne pas rompre tout lien avec son fils unique, il faudrait donc que le général replâtrât le ménage Doncières après l'avoir disjoint, dissuadât du divorce après l'avoir imposé, prêchât Don-

cières contre sa conviction, contre sa conscience. Cette nouvelle épreuve est rude, mais ce n'est pas la dernière, comme on va voir.

Nous savons, en effet, depuis le début du premier acte, que Pavail aime Clarisse de Sibéran. Nous étions moins éclairés sur les sentiments de Clarisse, qui est la plus délicate et la plus vertueuse des femmes. Cependant, elle n'a pu retenir, quand elle a cru que Pavail était l'amant d'Anna, un mouvement de jalousie, et, quand Pavail fut condamné à l'exil, un mouvement de désespoir. S'imaginant que Pavail partait pour longtemps, elle s'est abandonnée à lui confier son inclination secrète, qui est faite d'un peu d'amour, de beaucoup de souffrances et de désillusions. Mais Sibéran, qui est juste, ne saurait laisser subsister la condamnation prononcée contre un innocent. Il gardera Pavail auprès de lui, et voici donc que Pavail reparaît auprès de Clarisse, fort des aveux qu'elle a mêlés à ses derniers adieux. Il est pressant, maintenant qu'il se sait aimé, et, au moment exact où il a saisi Clarisse dans ses bras, et la tient étroitement embrassée, la porte s'ouvre et le général entre. C'est la première, l'unique fois que Clarisse a manqué à son devoir, et d'autres maris pourraient penser qu'un baiser surpris n'est pas grand'chose. Mais, pour Sibéran,

théoricien de l'adultère moral, la trahison entière est consommée. Le voilà placé dans l'alternative où il n'eût jamais pensé qu'un homme comme lui, le mari d'une femme telle que l'irréprochable Clarisse, dût avoir à se débattre. Appliquera-t-il à son cas les théories qu'il jugeait bonnes pour le ménage Doncières ? Chassera-t-il Clarisse comme il a voulu faire chasser Anna ? Clarisse est prête d'avance au châtiment, elle s'y soumettra sans discuter, peut-être avec joie. Mais le général aime Clarisse, et c'est lui qui, changeant de ton peu à peu, va supplier la femme coupable de ne pas le quitter, qui, pour la fléchir, se déclarera prêt à mourir de la honte et de la souffrance de cet abandon. Et Doncières, qui revient en cet instant précis de chez l'avocat, après avoir pris ses mesures pour le divorce ? Sibéran lui persuadera de garder sa femme. Et Pavail, qui reste le seul obstacle à la réconciliation générale — car on a caché à Doncières que l'amant véritable de sa femme fût Jean ? Sibéran prendra sur la table la demande d'envoi au Tonkin que Pavail a oublié de détruire, et la fera parvenir au ministre. Deux maris malheureux, deux femmes déçues, un innocent sacrifié, voilà ce qu'aura coûté l'humiliation du général, mais il faut avouer qu'elle est complète.

*
* *

On voit que, par sa conception et son mode de développement, *Connais-toi* rappelle d'assez près *Les Tenailles*. Tout a été combiné pour que les excès de dureté et d'orgueil du général, comme les excès de méchanceté de Fergan, se retournassent exactement contre lui-même, et qu'il eût à acquitter jusqu'au bout les conséquences de ses propres principes et de ses propres actions. Ce genre de sujet convient parfaitement aux dons de M. Paul Hervieu, à sa minutie, à ses précautions, à son goût de logique tenace et stricte. M. Paul Hervieu applique la loi du talion avec une rigueur exemplaire, et il n'a pas montré plus de pitié à Sibéran que Sibéran n'en accordait lui-même au commun des hommes. Celui qui juge sera jugé, et Sibéran devra parcourir dans leur échelle croissante toute la série des peines morales. Justicier inflexible, il devra se montrer variable et inégal dans la distribution des peines. Moraliste orgueilleux, il devra se prêter aux complaisances hypocrites et désavouer ses propres sentences. Maître despotique, il devra fléchir et supplier. Puriste du point d'honneur et de la probité, il devra s'abaisser — en expédiant la lettre de

Pavail — à une sorte d'escroquerie. La démonstration est si constante dans sa démarche, si complète dans son effet, que l'œuvre en tire un incontestable caractère de force et de grandeur. J'ajoute que le caractère de Clarisse, bien qu'assez médiocrement original et même un peu conventionnel pour tout dire, est traité avec beaucoup de bonheur et de délicatesse, et que M. Hervieu y a dosé avec un rare bonheur ce mélange de pudeur, d'amour, de sensualité secrète, de révolte et de pitié dont on compose les héroïnes de théâtre. Dans la dernière scène avec Pavail, le rôle a des parties fort belles, et il a été joué d'ailleurs avec toute la perfection convenable par madame Bartet, dont il semble que l'action personnelle sur le public aille croissant à chaque pièce nouvelle, et qui n'eut pas une phrase, une intonation, un geste qui ne fût accueilli par des murmures approbateurs ou des applaudissements.

C'en serait assez pour qu'on puisse juger de l'accueil qui fut fait à *Connais-toi*. Mais... c'est ici que je vais hésiter sur les impressions qu'il faudrait rendre et sur les termes qu'il faudrait employer. Tranchons le fait : la pièce de M. Hervieu, qui, par moments, provoquait la plus vive émotion, par moments aussi cette sorte de soumission respectueuse qui correspond à

l'approche d'un appareil dramatique formidable, à d'autres instants a fait rire. Pourquoi a-t-on ri? A-t-on eu tort ou raison? Ce rire suivait-il ou trahissait-il les intentions de l'auteur? Y a-t-il eu chez M. Paul Hervieu, qui déjà dans *le Réveil* avait écrit un drame romantique, le projet délibéré d'éclairer tour à tour l'aspect ridicule et l'aspect pathétique des mêmes événements? A-t-il voulu, ayant écrit des tragédies avec la *Course du Flambeau* et *le Dédale*, écrire une tragi-comédie avec *Connais-toi*? Ce sont des questions qu'il fallait poser, mais que je me sens bien embarrassé pour résoudre, et de là provient l'inquiétude particulière que j'avouais au commencement de cet article.

J'ai, dans mon analyse, présenté les événements, en essayant de marquer la gravité de leur suite, de leur enchaînement, de leur signification. Mais, si l'on ramasse l'essentiel de l'action en quelques formules sommaires, comment se résume-t-elle? C'est la déconvenue d'un mari arrogant et sentencieux, qui, au lieu d'étaler aux camarades ses préceptes et ses apophtegmes, ferait mieux de regarder chez lui. C'est l'histoire d'un bravache déconfit, qui provoque et défie tant qu'il se croit personnellement en sûreté, et qui lâche pied et demande

grâce au premier danger qui le menace. C'est la piteuse palinodie d'un homme à principes dont toutes les actions importantes se trouvent effectivement gouvernées par ses sentiments ou même par ses intérêts. Un tel sujet est comique dans sa substance même, comique au sens de la comédie moliéresque, et il était inévitable que Sibéran nous apparût en tel ou tel endroit de la pièce comme une sorte d'Arnolphe marié.

Deux causes ont encore contribué à la force de cette impression comique. En premier lieu, le personnage de Sibéran est posé, dès le début, avec une sorte de grossissement de dessin auquel la suite des événements devaient nécessairement prêter une valeur parodique ou caricaturale. Un homme qui parle si haut, si gros, si fort, qui se tient toujours avec tant d'intolérante obstination dans les excès les plus outranciers de son caractère, n'est dramatique que tant qu'il reste constant avec lui-même. Il devient comique dès sa première défaillance, et il nous apparaît rétroactivement comme une sorte de matamore que la vie s'est chargée de réduire et de berner. En second lieu, la volonté qu'a eue M. Paul Hervieu de resserrer son action entière dans un laps de temps très court, puisque la pièce commence le matin et finit le soir, l'a contraint de donner aux revirements des per-

sonnages cette rapidité, cette précipitation qui est un des éléments les plus certains du comique, car il y a toujours quelque chose d'au moins plaisant dans une brusque évolution de caractère soudainement déterminée par un mobile égoïste. Clarisse, qui condamnait Anna avec autant d'intransigeance que le général lui-même, montre brusquement, parce qu'elle a pris conscience de sa propre inclination pour Pavail, plus d'indulgence aux épouses coupables : c'est du comique léger et délicat, mais du comique. Anna, dès qu'elle a entrevu les conséquences fâcheuses d'un divorce, s'aperçoit qu'elle est fort mollement attachée à l'amant qu'elle avait cru aimer : c'est du comique plus marqué. Le général, sortant à peine de la scène la plus brutale avec son fils Jean, accepte sans révolte l'idée de rapatrier le ménage Doncières, comme le seul moyen de ne pas obliger son fils à un sot mariage : c'est du comique amer, mais franc. Et pour compléter la gradation, il est impossible de méconnaître la véritable puissance comique d'une situation telle que le retour de Doncières au dernier acte, de ce Doncières à qui personne ne pensait plus, et qui vient apporter son divorce tout frais à des personnages uniquement occupés à s'attendrir les uns sur les autres. Ce Doncières inopportun paraît tomber de la lune.

Parti le matin, il trouve, à six heures du soir, une situation toute bouleversée, et des personnages si complètement différents de ceux qu'il avait laissés que chacun de ses mots détone. Il est bonhomme, d'ailleurs, et se laisse chapitrer sans trop d'indiscrétion. Il faut dire que Clarisse lui tient à cet effet le langage le plus noble, le plus touchant, et qu'à partir de cet instant personne n'a plus envie de rire.

Le public est donc excusable d'avoir reçu de *Connais-toi* une sorte d'impression double, et il resterait seulement à décider quelle fut l'intention de M. Hervieu en tout ceci. Lui seul pourrait nous renseigner exactement à cet égard, et nous sommes réduits, en l'absence d'une déclaration autorisée, aux plus hasardeuses conjectures. Il ne faut pas oublier que l'auteur de *l'Enigme* est en même temps l'auteur de *Diogène le Chien*, de *la Bêtise Parisienne*, des dernières lettres de *Peints par Eux-Mêmes*, et qu'il compte parmi ses dons littéraires les plus certains l'humour paradoxal, la logique sarcastique ou satirique, et un goût de pince sans rire à pousser jusqu'à l'extrémité des déductions possibles les réflexions tirées d'un trait de caractère ou d'un trait de mœurs. Il est bien difficile de croire aussi qu'ayant, au point où il l'a, la faculté de calculer, de régler et de prévoir, M. Hervieu n'ait

pas aperçu d'avance l'aspect que prendraient nécessairement pour le public les positions de personnages qu'il avait choisies. On ne peut douter, par exemple, que dans le rôle d'Anna Doncières, que mademoiselle Marie Leconte joue avec un si délicieux naturel, tout ce qu'il y a de plaisant ou d'ironique y ait été mis à dessein. Mais, en sens contraire, il faut envisager les dispositions, les ambitions actuelles de M. Paul Hervieu. Il faut considérer surtout que le personnage de Sibéran a tant de parenté avec le mari des *Tenailles*, avec les maris de *l'Enigme*, qu'il est fort probable que M. Paul Hervieu n'ait voulu lui imprimer qu'une sorte de majesté, qu'il ait voulu nous montrer au dénouement l'abaissement tragique de l'homme qui a prétendu s'élever au-dessus des lois humaines, et non pas du tout la confusion du matamore, mais quelque chose comme le foudroiement du Titan.

*
* *

Voilà des arguments qui, dans un sens et dans l'autre, me paraissent se compenser, et ce dénouement même, auquel je fais allusion, me laisse, en l'examinant de plus près, dans la même incertitude. Il est atroce, quand on y réfléchit, mais il est expédient et commode. La reconsti-

tution des deux ménages Doncières et Sibéran est, à volonté, un dénouement cruel ou facile. Tout s'arrange aux dépens du malheureux Pavail, que l'on sacrifie par un véritable crime. Mais ce sacrifice peut s'admettre au point de vue tragique, — Dumas fils a justifié le dénouement de la *Princesse Georges*, qui est analogue, par des considérations d'une certaine force — bien qu'il rappelle un procédé assez habituel aux auteurs comiques, et qui consiste à introduire dès le début d'une intrigue compliquée le personnage malchanceux chargé tout à la fois de l'embrouiller par ses maladresses et de la dénouer à son détriment. Il n'est pas enfin jusqu'à l'examen du style — j'entends cet examen sommaire que permet l'audition — qui n'entretienne mes doutes. Car il m'a paru que la syntaxe était moins compliquée et moins difficile que dans *le Dédale* ou même que dans *la Course du Flambeau*, que M. Hervieu avait essayé, et réussi, une sorte d'effort vers la simplicité et le naturel, ce qui confirmerait l'hypothèse tragi-comique. Mais cet effort ne va pas si loin qu'il ait entamé les procédés essentiels de M. Hervieu, cette constante surélévation de ton, cette perpétuelle substitution du terme moins usité au terme courant, de l'expression noble à l'expression propre, de la périphrase à la formule

directe, enfin cet ensemble de moyens par lesquels M. Hervieu a prétendu constituer une prose équivalente au vers tragique, ce qui confirmerait l'hypothèse de la tragédie pure, ou plutôt de la tragi-comédie involontaire.

Sur cette question du style dramatique de M. Paul Hervieu, j'aurais voulu plus soigneusement insister. Nous nous trouvons là, non pas en face d'une fantaisie ou d'une erreur fortuite, mais en présence d'un système parfaitement réfléchi et cohérent, à l'appui duquel on peut invoquer les arguments les plus solides. Je ne suis pas du tout d'avis que le système soit bon, mais j'aurais voulu formuler les arguments avec toute la loyauté qu'il faut apporter dans ce genre de débats, pour les discuter ensuite tout à mon aise. Je suis obligé de remettre cette controverse à une autre occasion, et j'en suis fâché. Mais il me fallait bien aujourd'hui poser avec toutes ses données le problème assez extraordinaire que soulève la pièce de M. Hervieu. Il est infiniment rare qu'un auteur dramatique nous oblige à nous interroger sur ses intentions réelles. A l'ordinaire il ne prend que trop de soins de nous en avertir. Cette fois le débat reste ouvert, et de la solution qu'on y apportera il faudra conclure, ou bien que *Connais-toi* est une demi-erreur, ou bien que cette pièce est une

des tentatives les plus hardies, les plus originales, les plus séduisantes qu'on ait portées au théâtre. C'est, bien entendu, dans ce dernier sens que je me rangerais s'il fallait absolument conclure. Et puis, l'idée que j'ai de M. Paul Hervieu fait que j'ai peine à admettre que ce créateur méticuleux ait pu voir sa création s'échapper indocilement de ses mains. Je ne puis supposer qu'il ait eu à se plaindre d'une pièce désobéissante, car il ne fait que ce qu'il veut, et il a fait jusqu'à présent tout ce qu'il a voulu. « Il a eu, dès sa jeunesse, toutes les bonnes qualités, et il a acquis les grandes d'assez bonne heure. Il ne lui en a manqué aucune que celles dont il ne s'est pas avisé... Il a toujours eu en tout, comme en son parler, de certaines obscurités qui ne se sont développées que dans les occasions, mais qui ne s'y sont jamais développées qu'à sa gloire... » C'est Retz qui a dit cela, et de Turenne. Mais, pour M. Paul Hervieu, le théâtre n'est pas un art si éloigné de la stratégie.

M. H.-R. LENORMAND

Les Possédés [1].

Je ne crois pas grossir mon impression en disant de la pièce de M. H.-R. Lenormand qu'elle est une des œuvres les plus originales et les plus attachantes qu'on nous ait fait entendre depuis longtemps. Dès les premières scènes, et les personnages du drame à peine posés, nous sentions déjà se dissiper cette espèce de parti-pris maussade que nous apportons trop fréquemment au théâtre, cette appréhension du banal, du déjà vu, du redit, que l'expérience et l'habitude nous inspirent malgré nous. Le ton, la conduite du dialogue, ce que nous apercevions des caractères, ce que nous pouvions pressentir du sujet, tout annonçait une œuvre non pas seulement nouvelle, mais neuve, et portant en elle quelque chose d'inattendu, de particulier, de per-

1. *Théâtre des Arts*, 14 avril 1909.

sonnel. C'est une telle joie, et sur laquelle les auteurs dramatiques nous ont si peu blasés, qu'on serait aisément porté à s'exagérer la valeur des rares pièces qui nous la procurent. L'avenir dira si, pour l'auteur des *Possédés*, nous avons eu plus de clairvoyance ou d'illusion.

M. Lenormand avait déjà donné quelques pièces de moindre importance, et dont l'une, le *Réveil de l'Instinct*, avait été représenté avec un assez vif succès par le Nouveau Théâtre d'Art. Il est également l'auteur d'un roman, le *Jardin sur la Glace*, dont on m'a dit que *Les Possédés* étaient partiellement inspirés. Mais *Les Possédés* n'en sont pas moins son véritable début au théâtre et même dans la littérature, et peut-être fallait-il la confiance enthousiaste d'un débutant pour entreprendre un si grand et si difficile sujet. *Les Possédés* posent en réalité un des plus graves problèmes de la morale sociale, le problème de savoir si les notions communes du bien et du mal s'appliquent ou non aux êtres exceptionnels, aux individus d'élite, si le besoin et l'instinct de créer doivent être balancés, chez un homme de génie, par les affections purement humaines telles que l'amour, le dévouement ou la pitié, si le devoir suprême d'un créateur est envers les autres

hommes ou bien envers l'œuvre dont il porte en lui la puissance et dont l'idée le possède. Car ces possédés dont M. Lenormand nous peint la vie, ce sont, artistes ou savants, les hommes que leur supériorité même isole de l'humanité, et qui revendiquent pour leur usage d'autres droits, d'autres devoirs, d'autres lois.

Le plus grand mérite de M. Lenormand, c'est d'avoir traduit cette position tout abstraite par le moyen de personnages à la fois significatifs et vraisemblables, de types cohérents et vivants. Le débat est enfermé dans l'antithèse de deux caractères, le chimiste Heller qui a du génie, et le peintre Adrar qui n'en a pas moins. Mais Heller, impitoyable aux autres comme à lui-même, a su faire avancer inflexiblement son œuvre à travers toutes les résistances et tous les obstacles. Rien ne l'arrêta, ni scrupules, ni faiblesse, ni pitié. Il a sacrifié jadis le dévouement et la vie même de sa femme ; il sacrifierait demain son fils unique, Marcel, que pourtant il aime à sa façon. Adrar, au contraire, s'est laissé fléchir et vaincre par toutes les douceurs humaines. Il a aimé sa femme, il aime sa fille Suzanne. Pour les défendre de la gêne, il a renoncé peu à peu à ce qu'il y avait de difficile ou d'incertain dans son art. Il aurait été un grand peintre, et il n'est plus qu'un vieillard timide qui vit

en donnant des leçons de dessin. La cruauté lui a manqué, et aussi la confiance en lui-même. Est-on si sûr que l'œuvre qu'on entreprend sera belle, qu'elle vaudra les sacrifices qu'elle doit coûter? Et l'on est sûr au contraire de sa tendresse, de sa bonté, du bonheur de ceux qu'on chérit. C'est pourquoi le vieil Adrar souffre en envisageant son génie perdu, sa vie manquée, mais il ne regrette rien.

Adrar et Heller, vieux tous deux, sont parvenus au point extrême de leur caractère. Mais chez Marcel Heller, qui n'a guère plus de vingt ans, les deux tendances contraires se font encore équilibre et paraissent se concilier. Marcel est musicien, musicien de génie lui aussi, car nous avons vu le génie courir les planches comme il paraît que l'esprit court les rues. Il est acharné à son travail et à son art, mais cependant, avec le maigre argent qu'il gagne, il a recueilli et il entretient un orphelin, son jeune cousin Jean. Sa bonté pour Jean va jusqu'aux plus pénibles sacrifices, et, pour tirer ce gamin d'embarras, il renonce à faire copier, et par suite à faire exécuter sa symphonie. Il est capable ou se croit capable d'aimer, et il aime en effet Suzanne Adrar, qu'il épouse. Mais bientôt les nécessités de la vie vont mettre Marcel en demeure d'opter. Il faudra qu'il choisisse

entre ses devoirs, se sentant impuissant à les remplir tous à la fois. Il faudra qu'il se résigne à glisser de chute en chute comme Adrar ou à monter de degrés en degrés comme son père, à n'être plus qu'un artiste ou à n'être plus qu'un homme. Chez Marcel, l'artiste est le plus fort. Il débarrasse sa vie de Jean, lequel n'est d'ailleurs qu'un polisson, un parasite et un escroc. Pour achever en paix l'œuvre commencée, quelque argent lui serait nécessaire ; il l'extorque à son oncle, le négociant René Heller, par un chantage qui répugne à l'homme, mais dont l'artiste admet pleinement la légitimité. Il se dépouille progressivement de toute sa charge humaine: charité, scrupules, honneur vulgaire. Au dénouement, nous le verrons parvenu à la perfection paternelle, au point de chasser sans le moindre scrupule sa femme, qu'il n'aime plus et dont l'amour persistant l'incommode, ou même de jeter par la fenêtre son cousin Jean qui a voulu le voler.

L'évolution du personnage de Marcel, les conflits qui en résultent avec Heller au début, puis avec Suzanne et avec Adrar, sont l'élément proprement dramatique de l'œuvre. Mais d'autre part, ce développement de caractère a permis à M. Lenormand d'envisager dans un extrême détail et sous une grande diversité d'aspects le

problème moral qu'il avait posé. Je le répète, ce problème a plus de réalité, de gravité, de généralité que ne le penserait un spectateur négligent. On pourrait sans doute, comme l'a objecté M. Nozière, « citer des génies qui ont pratiqué les vertus les plus banales », et que n'a point marqués « ce romantisme tumultueux ». On le pourrait, bien que la liste des génies pitoyables et tranquilles ne soit peut-être pas très abondante, ni très aisée à établir. Mais que prouve l'objection ? que ni la souffrance ni la cruauté ne sont nécessaires ou essentiels au génie, et c'est de quoi M. Lenormand ne disconvient pas. Ce n'est pas parce qu'il a souffert ou fait souffrir que Marcel Heller est devenu un grand musicien ; il l'était avant que commençât son épreuve. Toute la thèse de M. Lenormand est que, hors une chance providentielle, de semblables épreuves attendent tous les créateurs de génie, que tôt ou tard le conflit se posera entre ce qu'il y a de commun et ce qu'il y a d'exceptionnel dans leur nature, entre ce qui les relie au reste de l'humanité et ce qui les en sépare, et il reste vrai que, dans la plupart des cas qu'il envisage, ce conflit s'est élevé.

Y a-t-il quelque chose d'odieux et de haïssable à les trancher comme les Heller ? Peut-être, mais, si leur conduite peut provoquer la révolte

ou la haine, elle échappe du moins au mépris. Leur doctrine n'est pas celle de « l'arriviste » qui couvre sous de beaux prétextes ses bassesses égoïstes et mercenaires. Ils ne subordonnent pas des devoirs à des intérêts, ils subordonnent des devoirs dont ils reconnaissent toute la force à d'autres devoirs qui leur apparaissent plus impérieux. Réduits au sacrifice humain, ils ne le consomment que d'un cœur saignant et avec une intime souffrance. Ils sont pareils au Romain qui immolait son fils à sa patrie, au Juif qui immolait son fils à son Dieu. Leur patrie, leur Dieu c'est l'œuvre qui vit en eux et qui veut sortir d'eux, l'œuvre dont ils se sentent tenus du moment qu'ils en sont capables. Se dévouer à leur œuvre, ce n'est pas céder à une complaisance ou à une préférence égoïste, c'est choisir le parti le plus difficile, celui qui coûte le plus. Il a fallut plus de courage au vieil Heller qu'au vieil Adrar; il lui a fallu maîtriser plus rudement son penchant et sa nature. Et pourquoi le vieil Adrar a-t-il renoncé, a-t-il fléchi ? Est-ce parce qu'il était meilleur, ou parce qu'il était plus faible ? Est-ce par un excès de bonté ou par une insuffisance de foi ? Lui-même nous l'a dit : il était sûr du bien qu'il pouvait faire ; il n'était pas sûr de l'œuvre qu'il pouvait créer. Il lui a donc manqué, comme à tous ceux qui ont

fait ou feront le même choix, de croire aveuglément à la vérité, à la nécessité, à l'importance de sa mission créatrice. Mais cette croyance aveugle que l'œuvre est en soi, vaut en soi, que l'homme en qui elle habite n'en est que le serviteur ou le prêtre, cette croyance est peut-être la condition de toute création géniale, et à vrai dire, sans ce sentiment idolâtre, l'homme de génie peut à peine se concevoir.

La question est donc de savoir ce qui, en fin de compte, est le plus nécessaire à l'humanité, ce qui vaut le plus cher pour elle, une grande œuvre de plus ou quelques souffrances de moins. Elle est de savoir ce qu'il y a de préférable entre l'instinct de bonté et la force de création, entre les dons du cœur ou les conquêtes de l'esprit. Ce conflit, M. Lenormand l'a posé sur une cîme, mais on en pourrait montrer, de degré en degré, l'image diminuée ou affaiblie, car il se répète en réalité dans toute existence humaine. Il n'y a pas d'homme dans la conscience de qui ne se soit une fois posé le débat entre les devoirs de la morale courante, devoirs toujours chers et presque toujours simples, et le souci de l'extension, de la préservation de son œuvre ou de son travail. Peu d'hommes ont du génie, chaque homme a son action ou sa tâche, et l'action, dans ce monde difficile, n'est pas plus

la sœur du sentiment que du rêve. Les personnages surhumains ou inhumains que M. Lenormand a conçus sont les symboles démesurés de quelques-uns des états les plus généraux de l'âme humaine, et la solution qu'il nous offre a la même valeur symbolique, car, en fait, M. Lenormand propose une solution formelle au problème qu'il a posé. Il pense, pour sa part, que l'esprit de création ne doit jamais primer l'instinct d'humanité, qu'en admettant qu'une conciliation soit impossible, l'artiste doit être sacrifié à l'homme, et que c'est par une aberration presque criminelle de l'esprit qu'on peut juger son œuvre assez utile, ou assez belle, pour y sacrifier du bonheur humain. Il n'y a pas, dit-il, de victimes nécesaires, et si l'œuvre ne peut-être achetée qu'à ce prix, tant pis, qu'elle ne soit pas. C'est ce que M. Lenormand exprime notamment, avec une grande force d'éloquence, dans la scène finale entre Suzanne et Marcel. C'est ce qu'il avait exprimé déjà, par des moyens plus subtils et plus dramatiques, en opposant à Heller et à Marcel le personnage du petit Jean, du soi-disant poète, qui, dans la revendication semi-sincère de ses droits d'artistes, ne cherche qu'une excuse à son cynisme, à sa paresse, et à ses vices.

Et voici en effet l'objection la plus puissante,

la difficulté la plus grave qui s'oppose à la théorie des Heller, comme à toute morale d'exception ou de privilège, à toute morale fondée sur le culte de l'action ou de la force. Il n'y a pas de droit, disent les Heller, pas de sentiment valable contre les exigences du génie. Mais qui sera juge de notre génie, sinon nous-même? A qui reconnaîtrons-nous le droit de nous reléguer parmi les esclaves ou les victimes quand nous revendiquons notre place parmi les maîtres? Qui fera le départ entre le grand homme authentique et le grand homme de contrefaçon, entre le vrai et le faux surhomme? L'arrogance, l'entêtement, la dureté, ni même la foi en soi-même, ne sont pas des signes certains du génie. Ainsi les théories des Heller concèdent finalement à l'orgueil infatué de chaque individu le pouvoir de se jucher au-dessus de l'humanité, de dénoncer à son profit le pacte humain. C'est ainsi qu'on légitime la cruauté, le vice ou le crime. Et M. Lenormand a voulu nous montrer également, quoique d'une façon bien sommaire et bien écourtée, qu'une telle exaltation de l'orgueil porte en elle-même son châtiment, qui n'est autre que la folie. Car Marcel Heller est guetté par la folie, et c'est dans un transport dément que nous le verrons s'abîmer après l'assassinat de Jean...

Je retrouve, en analysant cette pièce, tout l'intérêt qu'elle excitait en moi pendant la représentation. Le sujet est ample et beau. L'expression dramatique n'est nullement indigne de la conception. Les scènes sont menées franchement, les conflits abordés de front, et de façon à placer les personnages au plein jour de leur caractère, de leurs idées ou de leurs actions. Tout l'essentiel est dit fortement, courageusement, parfois avec une certaine redondance déclamatoire, mais le plus souvent avec précision et sobriété. Le caractère de Heller le père a de la grandeur, sans rien de factice; celui de Marcel est développé avec un rare bonheur de nuances; Suzanne est émouvante sans fadeur, et Adrar a le pittoresque attendrissant et lamentable de certains types ibséniens. C'est d'ailleurs d'Ibsen et de M. de Curel que s'inspire visiblement M. Lenormand, pour la conception et la disposition du sujet, en même temps que certains de ses développements rappellent la *Gioconda* de M. d'Annunzio. Faut-il dire, en revanche, que certaines péripéties gênent par leur caractère un peu mélodramatique, que le dénouement est confus, obscur, et, somme toute, manqué, que le style, net et vigoureux, mais sans trouvailles, sans beauté, sans poésie involontaire, donne parfois l'im-

pression d'une traduction bien faite? Je le dis, par honnêteté de critique, et aussi pour qu'on ne se méfie pas de mes éloges. Mais l'impression que je voudrais qu'on gardât est que la pièce de M. Lenormand justifie les plus grandes espérances, et je ne vois guère de théâtre parisien qui ne dût se trouver honoré de l'avoir montée.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — A. Pichat.



